Ieronim Tătaru

Din universul poeziei moderne

Editura Didactică și Pedagogică, R.A.
București - 1996

Scanned with OKEN Scanner

Ieronim Tătaru

Din universul poeziei moderne

Notă asupra ediției — Tabel cronologic (Poeți și creații ale lor. Curente literar-artistice) — Însemnări în marginea unor poeme moderne — 50 de lecturi din opera unor poeți moderni: microantologie critică — Bibliografii — Note — Indici

de Ieronim Tătaru

Scanned with OKEN Scanner

ISBN 973-30-4664-7

Redactor : *FLORICA BUZINSCHI*
Tehnoredactor : *ILINCA PROSAN*
Coperta : *M. DRAGOMIR*

Scanned with OKEN Scanner

„...imperiul poetic al spiritului modern e lumea ireală creată de el însuşi, care nu există decât în virtutea cuvântului. Ordinile ei, care îi sunt întru totul proprii, se află într-o tensiune voit nerezolvată faţă de tot ce e obişnuit şi asigurat. Chiar şi acolo unde o asemenea poezie se manifestă foarte liniştit, o caracterizează acea eterogenie a cărei depresiune poate să fie farmec şi al cărei farmec poate să fie depresiune. Lirica moaernă e ca o poveste mare, solitară, niciodată auzită; în grădina ei sunt flori, dar şi pietre şi culori chimice, — roade, dar şi droguri primejdioase; a trăi în nopţile ei şi sub temperaturile ei extreme e obositor. Cine ştie să asculte percepe în această lirică o dragoste dură care vrea să rămână neconsumată şi care de aceea îşi îndreaptă vorbirea mai curând într-un spaţiu confuz sau gol decât spre noi. Realitatea dezarticulată sau sfâşiată de violenţa fanteziei subsistă în poem ca un câmp de ruine. Deasupra ei se stratifică irealităţile forţate. Dar ruinele şi irealităţile sunt purtătoare ale misterului care determină actul creaţiei lirice.“

Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne* (în româneşte de **Dieter Fuhrmann**)

Scanned with OKEN Scanner

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Cartea aceasta se adresează, în primul rând, tinerilor care studiază literatura universală. În alcătuirea ei am avut mereu în vedere acești destinatari, structurând-o și oferind informațiile pe care le-am considerat necesare pentru o lectură utilă, cel puțin sub aspectul documentar. De aici, insistența asupra apariției orientărilor estetice generale, manifestării școlilor, grupărilor și curentelor literare, de la simbolism (căruia am considerat că trebuie să-i consacrăm pagini anume, știut fiind „materialul" sigur pe care el l-a așezat la temelia poeziei secolului al XX-lea) până la postmodernism, în devenirea lor ; am amintit principalele opere ale unor poeți moderni, selectate, în intenția noastră, după criterii artistice, fără însă a ocoli diversitatea lor formală și ideatică, pentru că faptele de istorie literară rămân fapte, indiferent de gustul fiecărui cititor ; am relevat unele relații dintre poezie și îndeosebi, creațiile plastice ; am precizat terminologia critică (inclusiv sensul utilizat al sintagmei „poezie modernă", așa cum se vede în „Argumentul" din primele pagini), am inserat numeroase „note" menite să clarifice despre ce personalități, concepte, denumiri etc. este vorba în contexte. Astfel, cartea nu este alcătuită pentru specialiști, ci pentru tinerii care vor să-și completeze cunoștințele de literatură națională și universală, să afle ceva mai mult decât le oferă cadrul instituțional de pregătire culturală, după opinia noastră limitat, în prezent, în domeniul disciplinelor umaniste.

Scanned with OKEN Scanner

Bibliografiile, numeroase și prezente de la începutul până la sfârșitul cărții, vor să constituie o invitație la lectură, la o reintrare în „galaxia Gutenberg", într-o vreme când mijloacele audio-vizuale domină, tinzând să ne acopere cu „oralitatea" lor. Dar se poate vorbi despre literatură cu cei care nu citesc literatură? Am amintit mereu cărți și, de regulă, periodice accesibile cititorului obișnuit, lucrări originale sau traduceri în limba română, descriindu-le (bibliografic) complet. N-ar fi fost prea dificil să alcătuim și niște bibliografii care să impresioneze prin caracterul lor „erudit", eventual cu numeroase titluri în limbi străine. Ele n-ar fi folosit însă prea mult cititorului nostru virtual, pe care l-am numit, chiar dacă el stăpânește una sau alta din limbile de circulație universală, pentru că, știm bine acest lucru, el anevoie ajunge, acum, până și la lucrările citate, selectiv, de noi. Bibliografiile mai ample pe care le-am întocmit, referitoare la același poet, vor să dea și o imagine, fie și generală, a răspândirii operei acestuia în cultura noastră, într-un interval definit. Ele nu oglindesc însă întotdeauna structuri mentale liber constituite în perioade bine precizate, pentru că, se știe, în ultimele trei decenii și mai bine, activitatea editorială în România a fost dirijată, în marea majoritate a cazurilor, potrivit unei ideologii impuse. Ambele aceste aspecte ale răspândirii cărții la noi, pe care nu ne-am ferit să le sugerăm, se răsfrâng și în unele din interpretările critice. Nu a fost, deci, ușor să alegem textele cuprinse în „microantologia critică" din ultima parte a cărții, care să fie utile cititorului de azi. La modul ideal, asemenea texte presupun pertinență critică, privire integratoare a creației unui poet sau a altuia (în acest sens, fragmentarismul n-a putut fi evitat, pentru că, evident, pentru fiecare mare poet se poate alcătui o întreagă antologie critică, în raport cu tradiția și cu manifestarea curentelor literar-artistice contemporane, așadar, diacronic și sincronic), capacitate de a sesiza „vocea" proprie fiecărui autor și, în funcție

Scanned with OKEN Scanner

de aceasta, valoarea versurilor sale, înrâuririle exercitate de ele. Este aproape imposibil de răspuns tuturor acestor cerințe, prin alegerea unor scurte comentarii critice. Am îndrăznit totuși să alcătuim și capitolul „Lecturi din operele unor poeți moderni", oprindu-ne la două tipuri de texte critice: unele (cele mai numeroase) care conturează, fie și dintr-o privire „de sus", „universul poeziei" (sintagmă frecventă în interpretările reproduse) unor autori, trecând prin „etapele" devenirii lor artistice (privite, desigur, nu la modul absolut, pentru a nu rupe unitatea Operei), altele care reliefează o sinteză (sau autosinteză) a poeticii creatorului modern. În mai toate cazurile, e vorba de fragmente critice (fragmentarea fiind marcată pretutindeni prin puncte de suspensie). Am optat așadar tot pentru informarea tânărului cititor, la un nivel accesibil, nerecurgând la interpretări „grele" (preferate de specialist și, îndeobște, mai noi), la care se va ajunge singur, dacă îl va „chema" un poet sau altul, mai ales după ce va citi operele (date, pentru autorii străini, în versiuni românești, la sfârșitul fiecărui comentariu al unui poem sau după „microantologia critică", în bibliografiile amintite). S-ar putea, de bună seamă, pune întrebarea de ce ne-am oprit, în paginile reproduse din scrierile unor critici sau în cele în care autorul (poet) realizează un „portret în oglindă", numai la cincizeci de poeți sau de ce aceștia sunt „aleșii" și nu alții. Nu ne aventurăm să răspundem, în câteva cuvinte, la o asemenea întrebare, care ar necesita discuții infinite, cum ușor se poate observa. Este totuși de spus că orice antologie (cu atât mai mult una de mici dimensiuni, cum este cea la care ne referim) este subiectivă (și, desigur, perfectibilă); nu credem însă lesne într-una perfectă, care să răspundă tuturor gusturilor și dorințelor.

În capitolul din mijlocul cărții „Însemnări în marginea unor poeme moderne", (cel dintre „Tabelul cronologic", ce năzuiește, adesea, mai mult decât îi spune titlul, să stabilească repere istorico-

Scanned with OKEN Scanner

literare mai largi, și „Microantologia critică"), nu ne-am mai pus problema unei selecții personale a textelor adnotate, finalitatea lui fiind absolut practică : sunt comentate aici texte poetice pe care tinerii studioși au obligația să le cunoască, ele figurând, în prezent, în programele de literatură cu mențiunea „analiză". Mi s-a părut totuși inadecvat să le numim „analize", în cazul unor texte din literatura universală, tălmăcite (reproduse în versiuni românești, e drept, acestea alese de noi), și nu originale. Am recurs deci la note în marginea acestor texte, ilustrându-le tematica (în sensul larg al acestui cuvânt) și structura artistică, de regulă, în directă relație cu poetica autorilor lor, de unde necesitatea amintirii frecvente și a altor opere (inclusiv teoretice sau aparținând altor genuri literare) ale acestora ; drept urmare, am propus o cale de lectură (se înțelege, nu singura) a textului poetic „de analiză", evitând, și de această dată, și interpretările, și terminologia sofisticate, pentru că am urmărit aceeași inițiere a tânărului cititor în „povesteia mare" a poeziei moderne, care nu se poate realiza decât printr-o modalitate, să-i spunem „clasică", după cum experiența ne-a prea dovedit-o. Analize de text propriu-zise sunt cele consacrate unor mari poeți români. Având, de data aceasta, în față un text original, observațiile s-au putut face „la obiect", urmărind expresivitatea cuvântului poetic unei structuri artistice organice și utilizând cu mai mult curaj (și îndreptățire) unele tehnici aparținând poeticii moderne. Inițierea, pe care o aminteam mai sus, se face acum, pe cât posibil, și în procedeele mai noi de investigare a textului literar.

Deși constituită din trei capitole distincte, cartea aceasta se organizează, în intenția noastră, unitar : capitolele „își răspund unul altuia", existând o zonă de incidență între cronologie, comentarii și antologia critică. Pentru o și mai bună luminare a acestei zone am întocmit și „indicii" din finalul cărții.

I.T.

Scanned with OKEN Scanner

I

TABEL CRONOLOGIC
POEŢI ŞI CREAŢII ALE LOR
CURENTE LITERAR-ARTISTICE
1842–1993

Scanned with OKEN Scanner

TABEL CRONOLOGIC

Poeți și creații ale lor. Curente literar-artistice

Argument

Acest *Tabel cronologic*, deși pornește cam de la jumătatea secolului trecut, nu vrea să fixeze, printr-o astfel de limitare a desfășurării sale, granițe ale începuturilor liricii moderne, ale cărei izvoare coboară în timp, cel puțin sub aspectul teoretic, după unii cercetători, până în veacul al XVIII-lea. El conturează doar drumul devenirii poeziei universale în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și, mai cu seamă, în secolul nostru. În acest înțeles, de cuprindere a creației poetice din intervalul precizat, aici, am folosit și noțiunea, care are și alte sensuri, de „lirică modernă". Sunt înregistrate creații ale *unora* din marii poeți ai lumii, desigur, nu în mod exhaustiv, citarea operelor lor (datele despre viața lor sunt abia amintite), ce nu pot fi integrate mecanic în orientarea estetică a uneia sau alteia dintre școlile literare ale vremii, de care, de multe ori, rămân străine, fiind însoțită de prezentarea succintă, în aceeași ordine a apariției și manifestării lor, a principalelor curente și tendințe artistice din secolul al XX-lea, numite „de avangardă". Trecerea în revistă a „avangardei literare" a necesitat amintirea numelor multor scriitori atașați, fie și vremelnic, anumitor grupări artistice și stabilirea unor relații între literatură și celelalte arte, îndeosebi între poezie și creația plastică.

Bibliografia referitoare la lirica modernă este, cum se cunoaște, imensă, ea putând constitui obiectul unor cărți anume. Limitându-ne la unele studii de literatură universală realizate la noi și la unele lucrări

Scanned with OKEN Scanner

din același domeniu traduse în limba română, citățm mai jos câteva volume[1], în general, istorii literare, sinteze, scrieri cu caracter enciclopedic, aflate la îndemâna tuturor. Această sumară listă de cărți cuprinde și câteva titluri referitoare la poezia română modernă.

Simbolismul

„*Florile răului* sunt unanim considerate astăzi drept unul din izvoarele vii ale mișcării poetice contemporane. O primă filieră, cea a *artiștilor*, ar duce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valéry; o altă filieră, cea a *vizionarilor*, de la Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniți în rândul căutătorilor de aventuri. Oricât de aproximativ, acest punct de vedere este acceptabil /.../

Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud — îndeosebi ultimii doi — au visat să „depășească omul" /.../

Am alăturat acești trei poeți fiindcă ei sunt astăzi ca trei „faruri", în sensul baudelairian al cuvântului, ale căror fascicule luminoase mătură pământurile virgine pe care alții, după ei, s-au avântat. Dacă am fi vrut să studiem mișcarea simbolistă propriu-zisă, am fi ales o altă perspectivă, l-am fi situat pe Verlaine în plină lumină și am fi scos în evidență anumite aspecte ale operei lui Baudelaire, intrate azi în umbră."

Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*
(în românește de Leonid Dimov)

---

[1] *Avangarda literară românească*. Antologie, studiu introductiv și note bibliografice de Marin Mincu, București, Editura Minerva, 1983. * Bercescu Sorina, *Istoria literaturii franceze. De la începuturi și până în zilele noastre*. București, Editura Științifică, 1970. * Boisdeffre, Pierre de, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*. Ediția a șaptea în întregime revăzută. Traducere de Sanda Râpeanu și Cireașă Gabriela Grecescu. Prefață de Valeriu Râpeanu. București, Editura Univers, 1972. * Călinescu, George, *Curs de poezie*, în vol.: *Universul poeziei*, Antologie și postfață de Al. Piru. București, Editura Minerva, 1971, p. 5—92. * Călinescu, George, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București, Editura Minerva, 1982. * Constantinescu, Emilian I., *Anarhismul poetic*, în vol.: *Studii literare*. Ediție îngrijită, prefață și note de Cristian Popescu. Cu o postfață de Șerban Cioculescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 178—295. * Crohmălniceanu, Ov. S., *Literatura română și expresionismul*. București, Editura Minerva, 1971; Ed. a II-a, 1978. * *Dicționar al literaturii engleze*. Coordonatori: Ana Cartianu și Ion Aurel Preda. București, Editura Științifică, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Simbolismul — în ceea ce a avut el substanţial — constituie temelia esteticii poeziei secolului nostru. El are rădăcini artistice viguroase, care pornesc, după unii istorici literari, din poezia unui Novalis sau a unui Edgar Allan Poe, romantici „asimilaţi" de reprezentanţii liricii noi, după alţi cercetători, din creaţia unui Gérard de Nerval, care reflectă experienţa onirică, sau, mai sigur, din aceea a lui Charles Baudelaire, el însuşi mare admirator al lui Poe şi, prin *Corespondenţe*-le sale, părintele unanim recunoscut al mişcării poetice novatoare de după 1880. Sunt şi istorici literari care au susţinut originea germană a simbolismului, distingând în opera reprezentanţilor acestui curent sensibilitatea nordică pentru mister şi pentru imaginile abstracte care se cer revelate prin intensa participare intelectuală a lectorului. Este însă de ordinul evidenţei că simbolismul a apărut şi a dobândit reprezentanţi iluştri în Franţa ultimului pătrar al secolului trecut, păstrând semnele puternice ale unui rafinament artistic galic, răsfrânt în estetica sa. Tot atât de adevărat este însă faptul că simbolismul francez s-a manifestat nu numai prin creaţia unor „localnici", mulţi maeştri, pe care îi vom aminti imediat, dar şi prin aceea a unor creatori belgieni (Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Charles Van Lerberghe, René Ghil, teoretician cunosut al expresivităţii şi muzicalităţii cuvântului, Maurice Maeterlinck, autor de creaţii dramatice simbolice, Max Elskamp, André Fontaines, Albert Mockel), americani (Stuart Merrill, Francis Viélé Griffin) sau greci (Jean Moréas, pe adevăratul său nume Papadimatopoulos, poet şi autor al primului manifest al curentului). În aceste circumstanţe, este clar că, apărând şi înflorind mai întâi în Franţa, simbolismul nu oglindeşte numai spiritul francez. Mai mult, el a trecut masiv dincolo de graniţele literare ale Franţei, manifestându-se, în manieră originală, în lite-

---

* *Dicţionar al literaturii franceze* / de Alexandru Dumitru-Păuseşti, Ioan Niculiţă, Michaela Slăvescu şi Alexandru Vlăduţ/. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1972. * *Dicţionar de termeni literari*. Bucureşti, Editura Academiei, 1976. * Façon Nina, *Dicţionar enciclopedic al literaturii italiene*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1982. * Friedrich, Hugo, *Structura liricii moderne de la mijlocul secolului al 19-lea până la mijlocul secolului al 20-lea*. În româneşte de Dieter Fuhrmann. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1969. * Grigorescu, Dan, *Direcţii în poezia secolului XX*. Bucureşti, Editura Eminescu, 1975. * Grigorescu, Dan, *Literatura americană. Dicţionar cronologic*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1977. * Grigorescu, Dan, *Istoria unei generaţii pierdute. Expresioniştii*. Bucureşti, Editura Eminescu, 1980. * Isbăşescu, Mihai, *Istoria literaturii germane*. Bucureşti, Editura Ştiinţifică, 1968. * John Janheinz, *Istoria literaturii neoafricane. O introducere*. Traducere de Elena Andrei şi I. M. Ştefan. Bucureşti, Editura Univers, 1975. * *Laureaţii premiului Nobel pentru Literatură*. / Bucureşti/. Almanah „Contemporanul", 1983.

Scanned with OKEN Scanner

ratura germană (prin unele aspecte ale creației lui Ștefan George, Hugo von Hofmannsthall, Rainer Maria Rilke), engleză (într-o parte a poeziei lui William Butler Yeats, Swinburne, Arthur Symonds, Gerard Manley Hopkins), italiană (în multe din versurile lui d'Annunzio), hispano-americană (în lirica lui Rubén Dario, Antonio Machado, Juan Ramon Jiménez, Manuel Machado), rusă (în versurile lui Constantin Balmont, Valeri Briusov, Alexandr Blok, Andrei Belâi), ungară (în poezia lui Ady Endre) sau română (în articolele teoretice ale lui Al. Macedonski și în câteva din poeziile sale, în versurile unor poeți ca Iuliu Cezar Săvescu, Ștefan Petică, Dimitrie Anghel, Ion Minulescu ș.a., și, într-un mod profund original, în creația lui G. Bacovia). Simbolismul este, așadar, un curent literar universal, ilustrat extrem de divers în opera unor individualități creatoare care au acceptat, mai mult sau mai puțin, niște concepte estetice în esență novatoare. De aici, dificultatea unei definiții cuprinzătoare a curentului ale cărui principii, detectabile, se manifestă parțial, diferit și adesea divergent (la noi, simboliștii au asimilat și principii *parnasiene*) în creația simboliștilor. În acest sens, un avizat cercetător al mișcării simboliste, M. G. Bonneau (în cartea *Le Symbolisme dans la Poésie française contemporaine — Simbolismul în poezia franceză contemporană*, 1930) releva, pe un ton glumeț marele adevăr că nu avem de a face cu o școală, cu un șef și o doctrină stabilă, ci cu individualități adepte ale unor arte poetice relativ corespunzătoare unor norme generale: simbolismul ar semăna cu dragonul Alca, evocat de Anatole France (în cartea sa *L'Ile des Pingouins — Insula Pinguinilor*); toată lumea afirma că ar fi văzut dragonul, un monstru, dar cei care încercau să-l descrie dădeau întotdeauna o imagine diferită a lui. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că simbolismul nu ar avea câteva trăsături comune și că principiile sale s-ar pulveriza total în creațiile reprezentanților curentului. Dar, pentru

---

* *Literatura italiană. Dicționar cronologic*, de Nina Façon, Doina Codrea Derer și Andrea Vanei-Birtolon. București, Editura Enciclopedică Română, 1974. * Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*. I. București, Editura Eminescu, 1973. * Martini, Fritz, *Istoria literaturii germane. De la începuturi până în prezent*. În românește de Eugen Filotti și Adriana Hass. Cuvânt înainte de Liviu Rusu. București, Editura Univers, 1972. * Micheli, Mario De, *Avangarda artistică a secolul XX*. În românește de Ilie Constantin. București, Editura Meridiane, 1968. * *Nobel contra Nobel*, vol. I, II. Propuneri, rezentări și antologie de Laurențiu Ulici. București, Cartea românească, 1988. * Pop, Ion, *Avangardismul poetic românesc*. București, Editura pentru Literatură, 1969. * Pop, Ion, *Avangarda literar română*, București, Minerva 1990. * Prut Constantin, *Dicționar de artă modernă*. București, Editura Albatros, 1982. * Pană Saşa, *Antologia literaturii române de avangardă*. București, Editura pentru Literatură, 1969. * Raymond, Marcel, *De la Baudelaire la suprarealism*. În românește

Scanned with OKEN Scanner

a distinge aceste trăsături comune, e bine să privim fenomenul literar poetic universal din ultimul pătrar al secolului al XIX-lea în evoluția lui.

Este unanim recunoscut faptul că simbolismul francez s-a ivit ca o reacție la estetica pozitivistă a *parnasianismului* și a *naturalismului* (de unde integrarea lui în idealismul de sursă platoniciană), dorind să impună o „logică proprie poeziei", corespunzătoare, în esență, restabilirii drepturilor ei uzurpate, și o literatură a „vieții interioare". O asemenea reacție, adesea individuală, se desprinde, mai întâi, din mișcarea literară a „decadenților" anilor 1880—1885, care se manifestau în cabaretele — înlocuitoare ale vechilor saloane literare — cu nume provocatoare (*Les Hydropathes*, *Les Hirsutes*, *Les Zutistes*, *Les Jemanfutistes* etc., cuvinte greu de transpus în limba română, pentru că ele sunt compuse, au sensuri conotative sau reprezintă unități lexicale polisemantice, unele derivate din interjecții sau reproducând expresii idiomatice). Ce voiau „decadenții"? Libertatea totală a poeziei (pe care, înaintea lor, o proclamase Baudelaire), o creație literară care să epateze gustul comun, să cultive stările de paroxism sau mistificările. Ei și-au publicat operele în reviste ca „Lutèce", „Le Chat-Noir" („Pisica Neagră"), „Le Décadent" („Decadentul"), „La Revue Wagnérienne" („Revista adepților muzicii lui Wagner"; este de reținut acest interes deosebit al lor pentru muzica marelui compozitor german, reîntâlnit, la noi, la Al. Macedonski) ș.a. Din gruparea lor făceau parte promotori și adepți cunoscuți ai simbolismului, ca Émile Goudeau, Charles Cros, Maurice Rollinat (admirat, printre alții, de G. Bacovia), Jean Morèas (ale cărui *Stanțe* de mai târziu vor fi elogiate, la noi, de Ion Barbu). Printre precursorii școlii simboliste se numără și Tristan Corbière și Jules Laforgue.

Mișcarea simbolistă își precizează principiile estetice în jurul anului 1885, când apar mai multe opere literare și scrieri teoretice în care se conturează poetica noului curent: *A Rebours* (*De-a-ndoaselea*, 1884) de Charles Georges Huysmans; *Les Poèts maudits* (*Poeții blestemați*, 1885) de Paul Verlaine — în ultimele două cărți fiind vorba și de viața și opera lui Stéphane Mallarmé; *Les Complaintes* (*Lamentații*, 1885) de Jules Laforgue; *Les Cantilènes* (*Cantilene*, 1886) de Jean

---

de Leonid Dimov. Studiu introductiv de Mircea Martin. București, Editura Univers, 1970. * Scarlat, Mircea, *Istoria poeziei românești*, vol. III. București, Editura Minerva, 1986; vol. IV, Cu un argument de Nicolae Manolescu, Ediție: Dora Scarlat, București, Minerva, 1990. * *Scriitori români*. Coordonare și revizie științifică: Mircea Zaciu în colaborare cu M. Papahaigi și A. Sasu. Editura Științifică și Enciclopedică, 1978. * *Secolul 20*. Revistă de sinteză Literatură universală, arte, dialogul culturilor. București, Nr. 1 (1961) la Nr. 349—350—351 (1993)... * Tieghem, Philippe van, *Marile doctrine literare din Franța. De la Pleiadă la suprarealism*. Traducere de Alexandru George, București, Editura Univers, 1972.

Scanned with OKEN Scanner

Moréas; *Prefața* la *Traité du Verbe* (*Tratat despre Cuvânt*) de René Ghil, teoretician al simbolismului de factură instrumentalistă, cunoscut și la noi prin cercul literar și prin publicațiile conduse de Al. Macedonski. În această ambianță literară, la 18 septembrie 1886, în „Le Figaro littéraire", Jean Moréas publică primul manifest al simbolismului. În acest document programatic se pune nume curentului și se stabilește o definiție a simbolismului. Noua mișcare literară era privită ca o manifestare poetică menită să înlocuiască *parnasianismul*. Ea recunoaște în Baudelaire pe adevăratul ei premergător, esența esteticii simboliste fiind aflată în celebrul sonet *Correspondances* (*Corespondențe* sau *Corespunderi*) al autorului *Florilor răului* (sau *Flori de otravă*, cum traducea Tudor Arghezi titlul *Les Fleurs du mal*). Maeștrii curentului sunt Mallarmé, care a înzestrat poezia „cu sensul misterului și al inefabilului", și Verlaine care „a sfărâmat toate cumplitele piedici ale versului". Poezia simbolistă era „dușmana didacticismului", a tonului declamatoriu, a falsei sensibilități și a descrierii obiective". Ea avea menirea „să fie pusă în slujba Ideii și a Gândirii", Ideea exprimându-se prin „analogii exterioare". Sunt astfel enunțate principiile de bază ale mișcării simboliste. Revendicându-se din *Corespondențele* lui Baudelaire și opunându-se parnasienilor preocupați, în poezia lor, de forme, culori, dimensiuni, așadar de o lume a aparențelor, simboliștii își propun să reveleze o lume ascunsă vederii noastre, esențială, prin semne sau *simboluri* care ne înconjură pretutindeni („L'homme y passe à travers des forêts de symboles" — „Prin codri de simboluri petrece omu-n viață", spunea Baudelaire în sonetul amintit) și care *nu trebuie explicate* prin operații intelectuale, ci intuite (în sensul filosofiei de mai târziu a lui Bergson). Simbolul nu trebuie confundat cu alegoria; el este de natură afectivă, se manifestă complex, se impune direct spiritului, nu are „o traducere, nu poate fi niciodată tradus" (Jean Baruzi), pe când alegoria este de esență didactică. Între lume și senzațiile noastre, stările noastre de spirit, există *corespondențe* secrete („Les parfums, les couleurs et les sons se répondent" — „Parfum, culoare, sunet se-ngână și-și răspund", spunea tot Baudelaire, în *Corespondențe*), care se exprimă *sinestezic*, prin simboluri, esențiale, neanalizabile intelectual. În cunoscutul său sonet *Voyelles (Vocalele)*, Arthur Rimbaud căuta corespondențe între sunete și culori. Descripțiile parnasiene sunt înlocuite cu imagini poetice, metafore, simboluri, bazate pe analogii menite să creeze aproximații, *sugestii* surprinzătoare, să ne poarte într-o lume necunoscută. Visul suprem al simboliștilor a fost acela de a descoperi mijloacele care să sugereze obiectul. Faptul acesta l-a determinat pe Anatole France să rezume astfel manifestul simbolist: „Să nu se descrie nimic și să nu se denumească nimic". Școala *parnasiană* fusese esențialmente picturală și sculpturală; cea simbolistă caută fie să rivalizeze, printr-o utilizare savantă a sonorității cuvintelor, cu *instrumentele muzicale*, fie să creeze o

Scanned with OKEN Scanner

muzică interioară; ea dorește „să smulgă Muzicii un bun care îi aparține" (Paul Valéry). În acest sens, Paul Verlaine spusese, în vestita sa *L'Art poétique (Arta poetică)*, „De la musique avant toute chose" („Întâia, mai presus de toate, e muzica...") sau „De la musique encore et toujours!" („Muzica încă, iar și iar"). Simboliștii rup cu tradiția poeziei oratorice, concepută ca discurs, după regulile retoricii. Ei alătură sugestiei *conciziunea expresiei artistice*. Tot Paul Verlaine spunea, în poezia citată: „Prends l'éloquence et tords-lui son cou" („Sucește gâtul elocinței"). Din dorința de a exprima gândirea „fără a o deforma", cum zicea Jules Laforgue, simboliștii adoptă adesea *versul liber*, care corespundea, pe de altă parte, și preocupărilor lor de ordin muzical, dovedite de G. Kahn. Versul liber nu duce la prozaism. Simboliștii au definit clar diferența dintre proză și vers, căutând logica proprie poeziei într-o discontinuitate afectivă a poemului. Urmându-l pe Baudelaire, ei au scris și poeme în proză, înrâurind totodată întreaga evoluție a prozei de după ei, care devine tot mai poetică. Faptul acesta este valabil și pentru simbolismul românesc: nu ne putem imagina, de pildă, proza lui Dimitrie Anghel sau, mai cu seamă, pe aceea a lui Tudor Arghezi fără experiența simbolistă. Estetica simbolistă a fost propagată prin revistele: „La Vogue", condusă de Gustave Kahn (1886), „Le Symboliste" (1886), editată de Gustave Kahn și Jean Moréas, „La Wallonie", fondată de belgianul Albert Mockel la care a colaborat și Al. Macedonski (se observă cum simbolismul românesc devine, uneori, sincronic cu cel european). Toate aceste publicații au avut o existență efemeră, creația simbolistă durabilă fiind găzduită de „Mercure de France", fondată în 1889 de A. Vallette. Anii 1889—1891 sunt ani ai triumfului mișcării simboliste, triumf marcat prin vestitul „Banchet al Pelerinului Pasionat". Exceptând amintitul sonet al *Vocalelor*, prin creația sa, Arthur Rimbaud rămâne, în general, departe de simbolism, el fiind „un vizionar", cum s-a definit. Maeștrii curentului sunt Paule Verlaine (deși acesta se apăra, într-un interviu din 1891 acordat lui Jules Huret, de apartenența la noua școală) și îndeosebi Stéphane Mallarmé, cel mai de seamă poet și teoretician profund al simbolismului. Literatura franceză a cunoscut și alte două generații de simboliști, strânși, în anii 1904—1911, în jurul revistei „Vers et prose" („Versuri și proză"), animată de Robert de Souza, iar în anii 1906—1914, în jurul publicației „La Phalange" („Falanga"), condusă de Jean Royère.

inv. 146327

Texte poetice simboliste în:

* **Simbolismul european.** Vol. I, II. Studiu introductiv, antologie, comentarii note și bibliografie de Zina Molcuț; Vol. III. Studiu introductiv de Zina Molcuț. Antologie, comentarii, note și bibliografie de Magdalena László-Kuțiuk. București, Editura Albatros, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

* *Antologia poeziei simboliste românești*. Ediție și prefață de Lidia Bote, București, Editura pentru Literatură, 1968.
* *Climat poetic simbolist*. Ediție, prefață și note de Mircea Scarlat, București, Editura Minerva, 1987.

1842 — Se naște, la Paris, Stéphane Mallarmé.

1850 — Se naște, la Botoșani, Mihai Eminescu.

1854 — Se naște, la Carleville, Jean Nicolas Arthur Rimbaud.

1857 — Poezie: Charles Baudelaire — *Les Fleurs du Mal (Florile răului)*.

1864 — Charles Baudelaire — *Petits Poèmes en Prose (Mici poeme în proză)*.

1865 — Se naște, la Dublin, William Butler Yeats.

1866 — Mihai Eminescu publică primele versuri.

1867 — Moare Charles Baudelaire.

1868 — Poezie: versiunea definitivă, apărută postum, a volumului lui Charles Baudelaire *Les Fleurs du Mal*.
— Se naște, la Garnete (Kansas), Edgar Lee Masters.

1869 — Lautréamont (pseudonimul lui Isidore Lucien Ducasse) publică *Les Chants de Maldoror (Cântecele lui Maldoror)* care înrâuresc poetica modernă.

1870 — Poezie: Arthur Rimbaud — *Le bateau ivre (Corabia beată)*.

1871 — Arthur Rimbaud: *Les Lettres du voyant (Scrisorile vizionarului)*.
— Se naște, la Séte, Paul Valéry.

1873 — Poezie: Arthur Rimbaud redactează *Une Saison en Enfer (Un răstimp în infern)* și *Les Illuminations (Iluminările)*.

1874 — Se naște, la San Francisco, Robert Frost.

1875 — Se nasc: la Praga, Rainer Maria Rilke; la Sevilla, Antonio Machado y Ruiz.

1876 — Poezie: Stéphane Mallarmé — *L'Après-Midi d'un Faune (După amiaza unui faun)*.

1878 — Se naște, la Galesburg (Illinois) Carl Sandburg.

Scanned with OKEN Scanner

1880 — Apare, la București, revista „Literatorul", sub conducerea poetului Alexandru Macedonski.

— Se nasc: la Roma, Guillaume Apollinaire (pseudonimul lui Wilhelm Apollinairs Kostrowitski); la București, Tudor Arghezi (pseudonimul lui Ion N. Theodorescu).

1881 — Se nasc: la Moguer (Andaluzia), Juan Ramon Jiménez; la Bacău, George Bacovia (pseudonimul lui G. Vasiliu).

1883 — Sunt adunate pentru prima dată în volum poeziile lui Mihai Eminescu, editate de Titu Maiorescu (versuri publicate anterior de poet și 26 poezii inedite).

1884 — Paul Verlaine publică *L'art poétique (Arta poetică)*.

1885 — Se nasc: la Hailey (Idaho), Ezra Weston Loomis Pound; la Mansfeld, Gottfried Benn.

1887 — Poezie: apar *Poésies Complètes (Poezii complete)* de Stéphane Mallarmé.

— Se nasc: la Poine-à-Pitre (Guaadelupa), Saint-John Perse (pseudonimul lui Marie-René Alexis Saint-Léger-Léger); la Salzburg (Austria), Georg Trakl.

1888 — Se nasc: la Alexandria, Giuseppe Ungaretti, la Saint Louis (Missouri), Thomas Stearns Eliot.

1889 — Poezie: primele poeme (până în 1897) ale lui Paul Valéry, care își va relua activitatea poetică târziu în 1917; William Butler Yeats — *The Wanderings of Oisin (Rătăcirile lui Oisin)*.

— Se naște, la Vicuna (Chile), Gabriela Mistral (pseudonimul poetei Lucilla Godoy Alcayaga).

— Moare Mihai Eminescu.

1890 — Se naște, la Moscova, Boris Leonidovici Pasternak.

1891 — Moare Arthur Rimbaud.

1893 — Se nasc: la Valladolid, Jorge Gullén; la Bagdadi (Gruzia) Vladimir Maiakovski.

1895 — Poezie: apar *Poésies Complètes* de Arthur Rimbaud (postum); William Butler Yeats — *Poems (Poezii)*; Emile Verhaeren — *Les Villes tentaculaires (Orașele tentaculare)*.

Scanned with OKEN Scanner

— Se nasc: la Konstantinovo (ţinutul Riazan), Serghei Alexandrovici Esenin; la Saint-Denis (suburbie parisiană), Paul Éluard (pseudonimul lui Eugène Grindel); la Lancrăm, Lucian Blaga; Câmpulung Muscel, Ion Barbu (pseudonimul lui Dan Barbilian).

1896 — Își face debutul literar Tudor Arghezi (în „Liga ortodoxă" și în „Suplimentul literar" al acestei publicaţii).

— Se nasc: la Tinchebray (Orne), André Breton; la Genova, Eugenio Montale.

1897 — Poezie: Stéphane Mallarmé — *Divagations (Divagaţii)*, poeme în proză și eseuri despre poezie, elaborate începând din 1864; Rabindranath Tagore — *Poeme.*

1898 — Stéphane Mallarmé — *Poésies (Poezii)*, ediţie definitivă. Poetul moare în acest an.

— Se naște, la Sevilla, Vicente Aleixandre.

1899 — Poezie: William Butler Yeats — *The Wind Among the Reeds (Vântul printre trestii).*

— Se naște, la Fuentevaqueras (provincia Granada), Federico García Lorca.

1900 — Apare *Die Traumdeulung (Interpretarea visului)* de Sigmund Freud, operă mereu amintită în teoria poeticii moderne.

— Se naște, la Smyrna, Ghiorghios Seferis.

1901 — Sully Prudhomme (Franţa) — laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, „ca o recunoaștere specială a artei lui poetice vădind un înalt idealism, perfecţiune artistică și o rară îmbinare între calităţile inimii și ale intelectului" (Traducere: Irina Mavrodin).

— Se naște, la Siracusa, Salvatore Quasimodo.

1902 — Poezie: Rainer Maria Rilke — *Das Buch der Bilder (Cartea imaginilor).*

— Se naște, la Puerto de Santa-Maria (provincia Cádiz), Rafael Alberti.

1903 — Poezie: Rainer Maria Rilke — *Das Stundenbuch (Cartea orelor)*; Juan Ramón Jiménez — *Arias tristas (Arii triste).*

Scanned with OKEN Scanner

— Benedetto Croce întemeiază, la Neapole, revista „*La Critica*"; Giovanni Papini fundează revista „Il Leonardo" (la Florența). Ambele publicații pun pe cititorii italieni la curent cu ideile artistice care circulau atunci în Europa.

1904 — Frédéric Mistral (Franța) — laureat al Premiului Nobel pentru Literatură, „ca o recunoaștere a originalității lui pline de prospețime și a inspirației adevărate a creației lui poetice, care reflectă fidel priveliștile țării sale și sufletul autentic al poporului său și, de asemenea, ca o recunoaștere a activității lui semnificative de filolog provensal" (Traducere: Irina Mavrodin).

— Poezie: Juan Ramon Jiménez — *Jardines lejanos (Grădini îndepărate)*.

— Se naște, la Parral (Chile), Pablo Neruda (pseudonimul lui Eliezer Neftali Reyes Basoalto).

1905 — La Dresda este fundat primul grup al *expresioniștilor* germani, care își iau numele *Die Brücke (Podul)*. Grupul este constituit din artiști plastici. Fondator: pictorul Ernst Ludwig Kirchner; se asociază grupului Emil Nolde (pseudonimul lui E. Hansen). Înaintași ai *expresionismului* (fr. „expressionisme"; germ. „Expressionismus") european, care s-a manifestat mai cu seamă în Germania, sunt pictorii Vincent van Gogh (Olanda), James Ensor (Belgia), Edvard Munch (Norvegia), Paul Gauguin (Franța), scriitorii August Strindberg (Suedia) și Frank Wedekind (Germania). Se pare că termenul „expresionism" a fost utilizat mai întâi, în 1901, de pictorul francez Julien-August Hervé, apoi de pictorul german Max Pechstein, pentru definirea unora dintre tablourile lor. Grupul *Die Brüke* formulează *unele* principii ale poeticii expresionismului: refuzul normelor estetice, supunerea artistului față de fluxul propriilor emoții, acceptarea exemplului creației primitive sau populare, în care sufletul uman se comunică sincer, în forme pure, neîngrădite de anumite reguli. Din 1911, grupul *Die Brücke* va activa la Berlin, până în 1913, când se va autodesființa. Manifestând tendințe diverse între extremele: evadare din realitate și protest față de rânduielile sociale ale vremii, mișcarea expresionistă, care cuprinde, în mare, primele trei decenii ale secolului nostru, depășind adesea aceste granițe, integrează artiști nu numai din Germania, ci și din Franța (Maurice Vlaminck, Georges Rouault), Italia (Amedeo Modigliani), Rusia (Marc Chagall), Spania (Pablo Picasso), chiar dacă nu toți aceștia rămân credincioși poeticii curentului, pe care o ilustrează numai în anumite perioade ale creației lor.

Scanned with OKEN Scanner

Dintre mișcările de avangardă, expresionismul, alături de suprarealism, va da și în literatură opere perene. Poezia expresionistă germană va fi reprezentată de Georg Trakl, August Stramm, Georg Heym, Gottfried Benn, Iohannes Becher, Bertolt Brecht ș.a. „Deznădejdea, singurătatea, mizeria morală, noaptea, toamna care despoaie crengile sunt temele cele mai obișnuite ale poeziei expresioniste, apropiind-o, astfel, semnificativ, de tradiția romantică" (Dan Grigorescu).

1906 — Poetul Giosué Carducci (Italia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „nu numai luând în considerație adânca lui cunoaștere și cercetările critice, dar, înainte de orice, ca omagiu pentru energia creatoare, prospețimea stilului și forța lirică tipice capodoperelor sale poetice" (Traducere: Laurențiu Ulici).

— Poezie: Rainer Maria Rilke — *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke (Cântecul despre dragostea și moartea stegarului Christoph Rilke)*, poem scris în 1899.

1609—1911 — Primele manifestări și afirmarea *cubismului* în arterele plastice.

1907 — Poezie: Rainer Maria Rilke — *Neue Gedichte (Poezii noi)*.

— La Florența apare „La Voce", revistă care abordează teme literare și artistice moderne.

1908 — Poezie: Rainer Maria Rilke — *Der Neuen Gedichte anderer Teil (A doua parte a poeziilor noi)*.

— Apare cartea filozofului german Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung (Abstracție și intropatie)*, care va înrâuri estetica *expresionismului*.

— Guillaume Apollinaire scrie lucrarea în proză *Oniro-critique*, care face apel la automatism și la vis, procedând, ca manieră de creație, *suprarealismul*.

1909 — Începând din acest an, se manifestă în Belgia un *expresionism* legat de tradiția artei flamande, reflectând, în imagini bine închegate, adesea o existență tragică. Predecesorul acestei orientări mai puțin metafizice este James Ensor, iar reprezentantul ei tipic, pictorul și sculptorul Constant Permeke.

— Apare, în limba franceză, în „Le Figaro", Paris, 20 februarie, *Manifestul de întemeiere a futusismului*, semnat de Filippo Tommaso Marinetti. *Manifestul* este apoi reprodus în revista „Poesia" (nr. 1—2) din Milano. Polemic, asemeni tuturor mișcărilor

Scanned with OKEN Scanner

avangardiste, *futurismul* (fr. „futurisme", it. „futurismo", derivate de la „futuro" — „viitor") poetic accentuează ideea unei modernități necesare, militează pentru o expresie artistică aflată în consonanță cu revoluția științifică și tehnică din acea vreme, cu dinamismul unei societăți industriale, fiind, în mod pozitivist, mai cu seamă interesat de progresul mecanicii, decât de cel uman. În planul esteticii literar , futuriștii exaltă conceptul dinamic, „frumusețea vitezei", a mașinii („un automobil urlând... e mai frumos decât *Victoria de la Samothrake*"), îndeamnă la abandonarea poeticii tradiționale, care ar fi cultivat prea mult echilibrul și armonia, în favoarea aceleia care sugerează febrilitatea vieții moderne, pulsația inimilor „hrănite cu foc", „cu ură și viteză". În consecință, futuriștii vor să cânte „marile mase agitate de trudă, de plăcere ori de revoltă", „fervoarea nocturnă a arsenalelor și șantierelor", stăpânite de lumini electrice, „gările nesățioase", podurile întinse peste fluvii, vapoarele, locomotivele, aeroplanele..., neconstrânși de normele vreunei arte poetice clasice, în versuri în care cuvintele sunt „în libertate". Limbajul futuriștilor, care se numesc astfel chiar în manifestul care fundează mișcarea lor, este agresiv, provocator („Muzee: cimitire!"; „Dați foc... bibliotecilor!"; „Luați târnăcoape, topoare, ciocane și dărâmați...!"), ca al mai tuturor avangardiștilor, conștienți de impasul unei arte clasicizante, academizante. Interesant este că futuriștii recunosc faptul că ideile lor sunt și „sinteza și continuarea" celor ale unor înaintași (s-a spus că poetica viitoristă îmbină pragmatismul american cu intuiționismul filozofului francez Henri Bergson). De asemenea, ei știau că vor veni după ei alții care le vor nega cutezanța, „mânați de ura" care nu va ascunde o anume admirație față de ei. Se conturează aici, în mod tipic, problema genezei, devenirii și stingerii oricărei mișcări de avangardă. Futurismul, ivit în Italia, cu cartierul general la Milano, n-a dat, în poezie, așa cum a dat în artele plastice, îndeosebi prin opera lui Umberto Boccioni, rezultate notabile. În ceea ce are ea mai valoros, poezia italiană din secolul nostru (Giuseppe Ungaretti, Dino Campana, Salvatore Quasimodo, Umberto Saba, Eugenio Montale...) nu va urma drumul futurismului. Această mișcare de avangardă s-a manifestat, cu un anumit specific, și în alte țări europene, îndeosebi în Rusia, unde roadele sale poetice au fost mai însemnate decât în Italia. În planul politic, unii futuriști italieni au îmbrățișat idei belicoase (evidente și în primul manifest semnat de F. T. Marinetti), ajungând tovarăși de drum ai extremei drepte.

Scanned with OKEN Scanner

— În revista „Poesia rassegna internazionale", nr. 7—8—9, Milano, condusă de F. T. Marinetti, Al. Macedonski publică două sonete. Numărul acesta din „Poesia", în care poetul nostru semna versuri „alături de cunoscuți poeți contemporani precum Henri de Régnier, Gustave Kahn, Emile Verhaeren, Gabriele D'Annunzio etc." (M. Mincu), era închinat futurismului.

— Revista „Ramuri" din Craiova (nr. 7) rezumă *Manifestul futurismului* de F. T. Marinetti.

1910 — Fundarea revistei „Der Sturm" („Furtuna"), apărută la Berlin. În paginile acestei reviste, termenul „expresionism" va fi întâlnit frecvent în studii estetice (W. Worringer) și critice.

— În Belgia și în Rusia se conturează, manifestându-se până în 1914 o nouă mișcare de avangardă, *abstracționismul* (fr. „abstractionnisme") concretizată îndeosebi în căutările suprematiste și constructiviste. Tendința estetică fundamentală a abstracționismului constă în abandonarea anecdoticului și dobândirea unei universalități a imaginii.

— Poezie: Tudor Arghezi publică versuri în „Viața socială" a lui N. D. Cocea; apar primele poeme ale lui Lucian Blaga.

1911 — Poezie: Juan Ramón Jiménez — *La soledad sonosa (Singurătatea sonoră)*; Saint-John Perse — *Éloges (Elogii)*.

— La München, pictorii Vassily Kandinsky și Franz Marc întemeiază grupul *Des Blaue Reiter (Cavalerul albastru)*, de orientare *expresionistă*. Principala direcție poetică a grupului stă în dorința de purificare a realului și de surprindere a esenței sale, printr-o operație de abstractizare. Artiștii care au aderat la acest grup Vassily Kandinski, Franz Marc, Paul Klee) au fost caracterizați drept „expresioniști lirici".

— Apare, până în 1932, revista „Die Aktion" („Acțiunea"), de care se leagă devenirea *expresionismului*.

— Se constituie gruparea avangardistă a *futurismului rusesc*, căreia îi aparținea și Vladimir Maiakovski. Futurismul rusesc se deosebește de cel italian. Astfel, Vladimir Maiakovski manifestă „scârbă și ură față de război". Atitudinea sa, ca și a multora dintre artiștii care au aderat la mișcarea futuristă din Rusia, este antimilitaristă și antiimperialistă. Asemănările cu futurismul italian se limitează la tehnica poetică: „Este comun modul de elaborare a materiei prime" (Vladimir Maiakovski).

Scanned with OKEN Scanner

— In volumul *Meditaţiuni*, apărut la Craiova, Mihail Drăgănescu discută, sub titlul *O curiozitate literară*, mişcarea poetică *futuristă*.

— Se naşte, la Iraclion (Creta), Odysseas Elytis (pseudonimul lui Odysseas Alepoudelis).

1912 — Albert Gleizes şi Jean Metzinger publică, la Paris, cartea *Du cubisme (Despre cubism)*. Autorii, pictori care aderaseră la *cubism* (fr. „cubisme"), apropie „spaţiul pictorilor" de geometria neeuclidiană şi de anumite teoreme ale matematicianului german Bernhard Riemann. Ei afirmă, de fapt, subiectivismul artistului, ca în această precizare, cu caracter de definiţie, aparţinând lui A. Gleizes: „În încercarea sa spre etern, cubismul dezgoleşte pretutindeni formele de realitatea lor tranzitorie, de pitoresc, şi le aşază în puritatea lor geometrică, le echilibrează în adevărul lor matematic" (Traducere: Ilie Constantin). Pictorii cubişti studiau cu deosebire opera lui Paul Cézanne, care, spre deosebire de artiştii plastici *impresionişti*, înfăţişa cu rigoare formele şi volumele. Creaţiile în manieră cubistă, semnate de Pablo Picasso, Georges Braque şi Fernand Léger, fiecare purtând personalitatea acestor mari pictori, sunt anterioare anului 1912, cum am arătat. În general, se consideră că arta cubistă modernă este anunţată de celebra operă a lui Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon (Domnişoarele din Avignon*, 1906—1907), care poartă multe din semnele noii orientări artistice, fiind caracterizată drept creaţie protocubistă. Numele şcolii vine de la afirmaţia criticului Louis Vauxcelles, făcută, în 1907, în legătură cu tablourile lui Georges Braque, tablouri care, se spunea, reduceau „totul, locuri, figuri, case, la scheme geometrice, la *cuburi*". Despre un cubism literar, critica a vorbit foarte rar şi vag. Nu se poate nega însă influenţa cubismului, privită, în general, ca suflu înnoitor al artei, asupra poeziei moderne. Dovada acestui fapt o constituie interesul special, manifestat de un poet ca Guillaume Apollinaire, pentru arta cubistă.

— F. T. Marinetti publică *Parole in libertà (Cuvinte în libertate)*, în care sunt reluate idei din *Primul manifest al futurismului*.

— Wassily Kandinsky şi prietenii săi editează „*Cavalerul albastru*".

— Apare, la Bucureşti, revista de orientare modernistă, prin recenziile şi desenele din paginile ei. „Simbolul", scoasă de, pe atunci, adolescenţii S. Samyro (Samuel Rosenstock, viitorul Tristan Tzara, participant la naşterea **dadaismului**), I. Iovanaki (poetul, prozatorul şi publicistul Ion Vinea) şi Marcel Iancu (pictor şi arhitect, părtaş, ca şi Tristan Tzara, la „insurecţia dada" de la Zürich).

Scanned with OKEN Scanner

1913 — Rabindranath Tagore (India) — Premiul Nobel pentru Literatură, „în temeiul versurilor sale profund sensibile, proaspete și frumoase, prin care, cu meșteșug desăvârșit, a izbutit să facă din gândirea sa poetică, rostită în propriile-i cuvinte englezești, o parte integrantă a literaturii occidentale“ (Traducere: Florin Murgescu).

— Poezie: Robert Frost — *A Boy's Will (Voința unui băiat)*, volum de debut poetic; Guillaume Apollinaire — *Alcools (Alcooluri)*; Paul Éluard publică primele poezii.

— Apare revista „Die weissen Blätter“ *(Pagini albe)*, de orientare *expresionistă*.

— În cartea sa *Meditations esthetiques (Meditații estetice)*, Guillaume Apollinaire include un prim capitol, *Les Peintres cubistes (Pictori eubiști)*, considerat manifestul *cubismului*. Artistul care aparține școlii cubiste, arată Apollinaire, dă obiectului „proporții potrivit gradului de plasticitate la care vrea să-l aducă“. El creează opere „mai mult cerebrale decât sensuale“.

— La Florența, Ardengo Soffici și Giovanni Papini înființează revista „Lacerba“, care la început promovează **futurismul** și **cubismul**.

— În Rusia — începuturile **suprematismului** și ale **cubismului.**

— La Moscova, cu prilejul unei expoziții de artă plastică, apare *Manifestul raionismului*, semnat de Mihail Larionov, **Raionismul,** apărut încă de prin 1909 și promovat de pictorii M. Larionov și Natalia Goncearova era un curent avansgardit de orientare abstracționistă, definit ca „o sinteză de *cubism*, *futurism* și *orfism*“. Are o existență scurtă, stingându-se în 1914.

1914 — Poezie: Robert Frost — *North of Boston (La nord de Boston)*; Georg Trakl — *Gedichte (Poezii)*.

— În Anglia, Wyndham Lewis și Ezra Pound întemeiază o nouă mișcare de avangardă, **vorticismul** (lat. „vortex“ — „vârtej“), plănuită încă din 1912 și concretizată acum, în *Manifestul vorticismului*. Vorticiștii criticau **futurismul** („Marinetti e un cadavru“, zicea Ezra Pound), ridicându-se îndeosebi împotriva retorismului și a dilatării discursului viitoriștilor. Vorticismul primea totuși de la futuriști ideile energiei și tehnicismului, acceptând orientarea lor pozitivistă.

— Moare Georg Trakl.

Scanned with OKEN Scanner

1915 — Poezie: Edgar Lee Masters — *Spoon River Anthology (Antologia orășelului Spoon River)*; Vladimir Maiakovski — *Oblako v șțanah (Norul cu pantaloni)*, poem apărut integral în 1918.

— La Petersburg apare *Manifestul suprematismului*, semnat de pictorul Kasimir Malevici, la a cărui redactare literară a colaborat și poetul Vladimir Maiakovski. Ca mișcare avangardistă, **suprematismul**, care se manifesta încă de prin 1913, o dată cu tabloul lui Kasimir Malevici numit *Pătrat negru pe fond alb*, se integrează abstracționismului, fiind conceput ca un „model al non-reprezentării". Ecourile acestui curent avangardist, a cărui poetică e cunoscută și în apusul Europei, se fac simțite până în perioada anului 1927.

— Apare revista „Chemarea" (director Ion Vinea — I. Iovanaki), unde S. Samiro semnează versuri utilizând pseudonimele: Tristan Tzara, Tristan Țară sau Tr. Țară.

1916 — Poetul Verner von Heidenstam (Suedia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „o recunoaștere a importanței sale ca reprezentant al unei noi faze în beletristica noastră" (Traducere: Florin Murgescu).

— Poezie: Robert Frost — *Mountain Interval (Spațiu muntos)*; Carl Sandburg — *Chicago Poems (Poemele din Chicago)*; Saint-John Perse începe să compună *Anabase*, volum de poeme terminat în 1920 și publicat în 1924; George Bacovia — *Plumb*.

— Apare la München studiul lui Hermann Bahr, *Expressionismus (Expresionismul)*, text fundamental pentru poetica mișcării artistice care poartă acest nume. Elaborat în plin război mondial, studiul lui Hermann Bahr relevă, printre altele, disperarea față de realitatea socială a vremii, „strigătul" și dorința salvării în spirit, ca în poezia lui Georg Trakl: „Niciodată n-a existat o epocă mai frământată de disperarea, de eroarea morții... Și iată disperarea urlând: omul își revendică urlând sufletul, un singur strigăt de durere se înalță în vremea noastră. Chiar și arta urlă în besnă, cheamă în ajutor, invocă spiritul..." (Traducere: Ilie Constantin). În anii care au urmat primului război mondial, numeroși artiști germani de orientare expresionistă au imprimat creației lor un tot mai pronunțat caracter critic și polemic, abordând frecvent temele sociale și politice. Printre ei se numără pictorii și graficienii Käthe Kollwitz, Otto Dix, Max Beckmann, Oscar Kokoscha, poetul și dramaturgul Bertolt Brecht, poetul Johannes Becher ș.a. Acest „realism

Scanned with OKEN Scanner

expresionist“ va exercita o înrâurire fertilă asupra artei moderne din Europa și de peste ocean (S.U.A., Mexic). Regimul hitlerist, instaurat la putere în 1933, va condamna întreaga artă expresionistă, ca produs al unor „artiști degenerați“, pe care îi va persecuta, le va confisca operele sau le va înlătura din muzee, determinându-i pe mulți dintre cei aflați în viață să se expatrieze.

— Nașterea **dadaismului** la Zürich. Cuvântul „dada“ a fost găsit de Tristan Tzara și pronunțat de el prima dată, după declarația lui Hans Harp, martor la această naștere a noii mișcări de avangardă cu accentuat caracter negator, la Cafeneaua „Térasse“ din Zürich, „în ziua de 8 februarie 1916 la orele șase seara“. Tristan Tzara însuși a povestit mai târziu că a găsit cuvântul „dada“ „din întâmplare“ în dicționarul Larousse. Un istoric al dadaismului, Georges Ribemont-Dessaignes, precizează că descoperirea cuvântului care a denumit acest curent avangardist s-a făcut prin lunecarea incidentală a unui *coupe-papier* între paginile amintitului dicționar. Ce sens are cuvântul „dada“ ? Tristan Tzara a privit ironic pe cei care i-ar căuta acestui cuvânt vreun sens, deși tot el arăta că „dada“ denumește, la negrii Kru, „coada vacii“, la italieni, dialectul, „cubul“ și „mama“, iar la ruși și români „un cal de lemn, doica, dubla afirmație“. „Dada“ are însă semnificația generală de „revoltă“ și „dezgust“, cum tot Tristan Tzara a arătat: revolta împotriva războiului (mișcarea se constituia în plină conflagrație mondială), „care părea atunci că nu se mai sfârșește“ și ale cărui rădăcini trebuiau extirpate ; dezgust față de formele civilizației numite moderne. Dadaiștii vor să atace „bazele“ acestei civilizații, „logica“ și „limbajul“ ei. Caracteristică mișcării dadaiste este negația violentă, prin mijloace nihiliste și sub forme grotești și absurde, a oricăror tradiții estetice și chiar a curentelor moderniste care au anticipat-o sau se manifestau simultan cu ea **(expresionismul, cubismul, futurismul, abstracționismul)**, cât și a societății contemporane ei. Pentru dadaiști este importantă negația totală, prin provocare sau scandal ; mai puțin importantă este opera, pe care o concep totuși ca libertate și spontaneitate absolută a actului creator Aceste orientări ale dadaismului s-au conturat în anul 1916, la Zürich, în „Cabaretul Voltaire“, unde se întâlneau, în sala *Zur Waag*, Tristan Tzara, Marcel Iancu, Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, M. Oppenheim ș.a. Cea dintâi creație literară dadaistă este aceea a lui Tristan Tzara, intitulată *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine (Prima aventură celestă a Domnului Antipyrine)*, care preceda manifestele propriu-zise

Scanned with OKEN Scanner

ale „insurecției de la Zürich", lansate în 1918 și 1920. În afara Elveției, dadaismul s-a manifestat în Germania (la Berlin și la Köln), în forme radicale și cu simpatie declarată față de mișcările revoluționare, în America (la New York, prin opera pictorilor Francis Picabia, Marcel Duchamp, francezi de origine), în Franța, la Paris (grupul compus din André Breton, Francis Picabia, Louis Aragon, Paul Éluard, Philippe Soupault și Georges Ribemont-Dessaignes, grup trecut apoi la **suprarealism**), unde, în 1920, sosește și Tristan Tzara. Anul 1923 este considerat anul „sfârșitului voluntar" al mișcării *dada*. Dadaismul n-a dat, în poezie, opere durabile.

1917 — Poezie: Paul Valéry — *La Jeune Parque (Tânăra Parcă)*; Juan Ramòn Jiménez — *Poesias escogidas (Poezii alese)*, prima culegere din poeziile sale; T. S. Eliot — *Prufrock and Other Observa tions (Prufrock și alte observații)*; Boris Pasternak — *Sestra moia — jizn (Sora mea — viața)*; Paul Éluard — *Le Devoir et l'Inquiétude (Datoria și neliniștea)*, volum de debut poetic.

— Se reprezintă pentru prima dată drama lui Guillaume Apollinaire intitulată *Les mamelles de Tirésias (Sânii lui Tiresias)*, operă scrisă încă în 1903, în al cărei subtitlu apare cuvântul „suprarealism". André Breton va aminti, în primul *Manifest suprarealist* (1924), că, împreună cu Philippe Soupault, va denumi noua „manieră de expresie *suprarealism*", drept „omagiu adus lui Guillaume Apollinaire".

— Kasimir Edschmid ține o importantă conferință consacrată **expresionismului** în poezie, publicată ulterior: *Über den Expressionismus in der Literatur und die Neue Dichtung*, Berlin, 1924 *(Despre expresionism în literatură și despre poezia nouă)*. Expresionismul apare aici ca o reacție împotriva **naturalismului** și **impresionismului.** Nu sunt negate însă sugestiile pe care aceste curente artistice le-au oferit poeticii expresioniste. Nou ar fi faptul că expresionismul depășește cu mult pozitivismul naturalist sau impresionist și iluziile sale scientiste. Expresionismul tinde spre înfățișarea lucrurilor *sub specie absoluti*. Fără a respinge realitatea, el caută s-o înfățișeze în semnificația ei esențială, eternă. De aceea, el elimină determinările istorice. „Artistul expresionist își transfigurează mediul... Totul este pus în relație cu eternul... Lumea deja există...; o obligație primară a artistului stă în a-i cerceta mișcările cele mai adânci și semnificative de bază, și în a o recrea". Conferința relevă

Scanned with OKEN Scanner

tendința expresionistă de eliberare a instinctelor inhibate de o morală falsă, cât și de retragere în „regnul inalienabil al spiritului". „Artistul expresionist se abandonează firii create...; viața lui se ordonează fără sprijinul logicii, al raționamentului, fără piedicile moralei, nici ale determinismului, ci în mod exclusiv după măsura amplă a sentimentului său. Prin această extraversiune în interiorul său se leagă de toate" (traduceri: Ilie Constantin).

— În Olanda, la Leyda, apare revista „De Stijl". În paginile acestei publicații sunt inserate „prefețe" (1917, 1919) și „manifeste" (1918, 1919, 1921) care promovau o **poetică abstracționistă.** Artiștii olandezi grupați în jurul revistei „De Stijl", pictori, arhitecți, poeți (Piet Mondrian, Theo van Doesburg, Antony Kok ș.a.), năzuiau la o absorbire a realității obiective într-o viață a spiritului ordonator care stabilește echilibrul între „universal și individual".

1918 — Poezie: Carl Sandburg — *Cornhuskers (Curățătorii de știuleți)*;

● Guillaume Apollinaire — *Calligrammes (Caligrame)*; Juan Ramòn Jiménez — *Eternidades (Eternități)*; Aleksandr Aleksandrovici Blok — *Dvenadțati (Cei douăsprezece)* și *Sciți (Sciții)*; Federico García Lorca — *Impresiones y peisajes (Impresii și peisaje)*, volum de debut poetic.

— În nr. 3 al revistei „Dada" din Zürich apare *Manifestul Dada 1918* (primul manifest „dada"), semnat de Tristan Tzara, care se declară, printre altele, împotriva oricăror sisteme, împotriva logicii considerate „false", împotriva moralei care „atrofiază", „ca toate flagelele inteligenței", afirmând „protestul violent", „acțiunea destructivă". În planul estetic, manifestul proclamă iraționalismul („abolirea memoriei"), credința „în orice zeu produs nemijlocit al spontaneității", libertatea deplină a creației (întâlnire a lucrurilor disparate, a contrariilor, „a tuturor motivelor grotești", a incoerențelor).

— Moare Guillaume Apollinaire.

1919 — Carl Spitteler (Elveția) — Premiul Nobel pentru Literatură, „drept apreciere deosebită pentru epopeea sa *Olympischer Frühling (Primăvara Olimpică)*".

— Poezie: William Butler Yeats — *The Wild Swans at Coole (Lebedele sălbatice la Coole)*; Giuseppe Ungaretti — *Allegria di naufragi (Bucuria naufragiilor)*; T. S. Eliot — *Poems (Poeme)*; Lucian Blaga — *Poemele luminii*, volum de debut poetic; primele poeme de Jorje Guillén.

Scanned with OKEN Scanner

— Apare la București, sub conducerea lui Eugen Lovinescu, revista literară „Sburătorul". Aici, în acest an, debutează Ion Barbu, cu poeme „parnasiene".

— Revista „Dada" (numărul antologic din 15 mai) anunță apariția volumului *La poupée dans le cercueil (Păpușa în sicriu)* de Ion Vinea (volumul n-a apărut însă vreodată).

1920 — Poezie: Paul Valéry — *L'Album des Vers anciens (Album de versuri vechi)*; Carl Sandburg — *Smoke and Steel (Fum și oțel)*; Serghei Esenin — *Ispovedi huligana (Spovedania unui huligan)*.

— Apare la Paris revista „L'Esprit Nouveau" („Spiritul nou").

— La Galeriile Pavolozky (Paris), Tristan Tzara citește scrierea sa *Manifestul despre amorul slab și amorul amar*, document relevant pentru poetica mișcării **dada**. Acest manifest, care apare în nr. 4 al revistei „La vie des lettres", cuprinde, printre altele, și recomandări „Pentru a face o poezie dadaistă": „Luați un ziar! / Luați o pereche de foarfeci! / Alegeți din ziar un articol care să aibă o lungime pe care vreți s-o / dați poeziei voastre. / Decupați articolul. / Tăiați cu grijă cuvintele... și / puneți toate aceste cuvinte într-un săculeț. / Agitați-l încetișor. / Scoateți cuvintele unul după altul... / Copiați-le conștiincios... /" etc.

— La Moscova e publicat *Manifestul realismului*, semnat de pictorii Naum Gabo și Antoine Pevsner. **Realismul** este un curent avangardist de orientare constructivistă, care pretindea edificarea, prin opera de artă, a unei noi realități, de valoare absolută, independentă de determinarea social-istorică. Principiilor acestui constructivism abstract li se vor opune cele ale constructivismului practic (în direcția în care îl promovase în Germania **Bauhaus**-ul, fundat cu un an înainte, în 1919), util, în sensul a ceea ce s-a numit mai târziu **industrial design**, promovat de pictorul Vladimir Tatlin și susținut, în orientarea sa generală, dar nu și în intențiile sale extremiste, de poetul Vladimir Maiakovski. **Realismul** are o scurtă existență, promotorii lui părăsind curând Rusia.

— Apare, la Moscova, *Programul grupului productivist*, semnat de pictorii Alexandr Rodcenko și B. Stepanova, adepți ai **constructivismului** practic, susținut de Vladimir Tatlin. **Productivismul** se opune **realismului** considerat rupt de realitatea social-istorică, promovat de Naum Gabo și Antoine Pevsner și reprezintă o reacție față de concepțiile vehiculate de acest din urmă curent.

Scanned with OKEN Scanner

1921 — Poezie: Lucian Blaga — *Paşii profetului*; Ion Barbu — *După melci*; Federico García Lorca — *Libro de poemas (Carte de poeme)*.

— În volumul *Aspecte şi direcţii literare* (Bucureşti), Nicolae Davidescu se referă la **poetica futuristă,** în articolul *Variaţii pe manifestul viitoriştilor.*

1922 — Poezie: Paul Valéry — *Charmes (Incantaţii)*; Carl Sandburg — *Slabs of the Sunburnt West (Lespezi din vestul ars de soare)*; Juan Ramòn Jiménez — *Seguna antologia poética (A doua antologie poetică)*; T. S. Eliot — *The Waste Lande (Tărâmul pustiu)*; Gabriela Mistral — *Desolación (Dezolare).*

— După propria mărturisire a lui Tristan Tzara, „Activitatea *dada* se sfârşi...; luă naştere *suprarealismul*, din cenuşa lui *dada* care îşi sfârşise de jucat rolul".

— André Breton organizează la Paris un *Congrès international pour la détermination des directives et la défence de l'Esprit moderne (Congresul internaţional pentru determinarea direcţiilor şi apărarea Spiritului modern)*, manifestare a noii mişcări **suprarealiste,** care considera **dadaismul** depăşit. Începe polemica între André Breton şi Tristan Tzara care, până în 1931, refuză să adere la suprarealism.

— La Düsseldorf are loc primul congres al **constructiviştilor.** La această mişcare artistică aderă şi Marcel Iancu (decoratorul Cabaretului Voltaire, în primii ani ai **dadaismului).**

— Apare, până în 1932, la Bucureşti, revista de avangardă moderată „Contimporanul". Îndrumători: Ion Vinea şi Marcel Iancu. Orientarea generală (mărturisită) a revistei era **constructivistă.** Practic, însă, publicaţia manifestă o tendinţă **integralistă** de sinteză a orientării avangardiste. Printre poeţii colaboratori ai revistei se aflau: Ion Barbu *(Isarlâk, Domnişoara Hus, Cântec de ruşine, Răsturnica, O înşurubare în Maelström, Jazzband pentru nunţile necesare* — două variante ale poemului *Ritmuri pentru nunţile necesare, Text, Regresiv)*, Tristan Tzara, B. Fundoianu, Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu (St. Roll). Tot aici se publică şi o proză a lui Urmuz. Dintre poeţii străini, colaborează futuristul Filippo Marinetti şi suprarealiştii André Breton şi Paul Éluard.

— În revista „Cugetul românesc" din Bucureşti (nr. 2, 3 şi 6—7) Tudor Arghezi publică postum primele „proze bizare" ale lui Urmuz (pseudonimul lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău), care, cronologic, preced **dadaismul, constructivismul** şi **suprarea-**

Scanned with OKEN Scanner

lismul, circulând oral, în cercurile literaţilor români, încă înainte de primul război mondial: *Pâlnia şi Stamate*, *Ismail şi Turnavitu*, *După furtună*. „Prin Urmuz se poate observa cum, pentru prima dată în Europa, criza profundă a conceptului de literatură devine o achiziţie românească“ (Marin Mincu).

— În revista „Năzvinţa“ (nr. 6) din Craiova, Felix Aderca publică articolul *Ce e viitorismul?*, distingând trăsături caracteristice ale curentului artistic prezentat **(futurismul)**.

1923 — William Butler Yeats (Irlanda) — Premiul Nobel pentru Literatură, pentru „poezia sa întotdeauna inspirată care, într-o formă artistică superioară, dă expresie spiritului unei naţiuni întregi“ (Traducere: Leon Leviţchi).

— Poezie: Robert Frost — *New Hampshire*; Rainer Maria Rilke — *Duineser Elegien (Elegiile duineze)* şi *Sonette an Orpheus (Sonete către Orfeu)*; Pablo Neruda — *Crepusculario (Crepuscular)*.

— În primul număr al revistei „Lef“ (prescurtare pentru „Frontul de stânga al artelor“) din Moscova apare manifestul intitulat *Pentru ce se bate „Lef“-ul?*, redactat de Vladimir Maiakovski. „Lef“-ul vrea să consolideze cuceririle revoluţiei bolşevice, reanimând arta de stânga“ şi aplicând în artă „ideile Comunei“, considerate ale viitorului. Din „Lef“ făceau parte poeţi, prozatori, pictori, cineaşti, care aderaseră la ideile comuniste. Printre aceşti intelectuali se numărau, alături de Vladimir Maiakovski, prozatorul Isaak Emmanuilovici Babel şi regizorul Serghei Mihailovici Eisenstein, care, între anii 1924—1925, dau unele din creaţiile ce-i reprezintă.

1924 — Poezie: Saint-John Perse — *Anabase*; Serghei Esenin — *Rusi sovetskaia (Rusia sovietică)*, *Guleai-Pole*, *Balada o dvaţati şesti (Balada celor douăzeci şi şase)*, *Pismo ot materi (Scrisoare de la mama)*; Paul Éluard — *Mourir de ne pas mourir (Să mori că n-ai murit)*; Lucian Blaga — *În marea trecere*; Federico García Lorca — *Canciones (Cântece)*, volum terminat în acest an şi apărut în 1927; Pablo Neruda — *Veinte poemas de amor y una canción desperada (Douăzeci de poeme de dragoste şi un cântec de deznădejde)*.

— Apare *Filozofia stilului* de Lucian Blaga, eseu în care, printre altele, este analizat şi definit **expresionismul.**

Apare primul *Manifest al suprarealismului* semnat de André Breton, document de bază pentru orientarea estetică a acestei

Scanned with OKEN Scanner

mișcări de avangardă („suprarealism", după fr. „surréalisme"). André Breton invocă, printre alții, pe Sigmund Freud, ale cărui studii în domeniul psihologiei, consacrate subconștientului și visului, pun „în lumină o parte a universului intelectual, de departe cea mai importantă." Totodată, datorită cercetărilor lui Sigmund Freud, „Imaginația este, poate, pe cale să-și reintre în drepturi". Autorul *Manifestului suprarealismului* caută zona de incidență a realității cu visul, în care se naște o **suprarealitate**, abordată de subiectul creator prin „automatism psihic", așa cum se vede din această definiție: „Suprarealismul este un automatism psihic pur prin mijlocirea căruia urmărim să exprimăm, fie verbal, fie în scris sau în alte moduri, funcționarea reală a gândirii; este dictatul gândirii cu absența oricărui control exercitat de rațiune, dincolo de orice preocupare estetică sau morală" (Traducere: Ilie Constantin). Preluând de la mișcarea *dada* ideea spontaneității și automatismului actului creator, suprarealiștii îi caută un fundament psihologic. Ei cer, în metoda de creație pe care o propun în același manifest, o concentrare a spiritului „asupra lui însuși" și o declanșare a lui într-o direcție bine stabilită. Actul creator nu implică astfel simpla mecanicitate, ci constă într-o „așezare" în „starea de spirit cât mai pasivă cu putință sau receptivă". Suprarealiștii reactualizează astfel, cum s-a observat, principiul *romantic* al inspirației. Printre predecesorii mișcării suprarealiste sunt amintiți însă nu numai scriitori *preromantici* și *romantici*, ci și *iluminiști*, *simboliști*, *realiști* și *moderniști*, într-o ordine relativ cronologică: Jonathan Swift, Marchizul de Sade, François-René Chataubriand, Benjamin Constant, Victor Hugo, Wilhelm Raabe, Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry și, cu deosebire, Lautréamont, cu *Les Chantes de Maldoror* și Guillaume Apollinaire. Dintre contemporani, sunt amintiți Pierre Reverdy, Saint-John Perse ș.a. Fundamentat în textul teoretic la care ne referim, suprarealismul va fi ilustrat și totodată nuanțat în poeziile și în scrierile care abordează probleme estetice, adesea legate de cele sociale, ale lui André Breton, Paul Éluard, Louis Aragon, Benjamin Péret, Filippe Soupault Tristan Tzara ș.a. (ultimul devenind în cele din urmă, cum am arătat, colaborator al publicațiilor suprarealiste). Conceput ca o stare de spirit, ca o încercare de a răspunde unor probleme de seamă ale artei moderne, impulsionând devenirea ei și căutând ieșirea ei din criză, suprarealismul a constituit o mișcare de avangardă

Scanned with OKEN Scanner

fertilă, poate cea mai de seamă dintre acestea, alături de *expresionism*, care a solicitat spiritul unor artiști de primă mărime din secolul nostru.

— În revista „Contimporanul" (anul III, nr. 46) este publicat un *Manifest activist către tinerime*, semnat de Ion Vinea, care promovează direcția **integralistă**, de sinteză, în cadrul avangardei românești.

— Apare la București revista avangardistă „75 HP" (un singur număr, octombrie). Aici, Victor Brauner și Ilarie Voronca vorbesc despre „pictopoezie".

— Apare la București, în noiembrie, până în 1925 (martie), când fuzionează cu „Contimporanul", publicația avangardistă „Punct", subintitulată „Revistă de artă *constructivistă* internațională". Directorul revistei: Scarlat Calimachi. În „Punct", Ilarie Voronca folosește pentru *integralism* termenul *sintetism*. Revista publică proze de Urmuz *(Emil Gayk, Plecarea în străinătate, Cotadi și Dragomir)*, versuri semnate de M. Cosma sau Ernest Cosma (devenit poetul de limbă franceză Claude Sernet). În „Punct" sunt întâlnite și versuri de Paul Éluard.

1925 — Poezie: Ezra Pound — *Cantos* (volum mereu completat, până în 1970); T. S. Eliot — *Poems (Poeme)*, cuprinzând operele anterioare acestui an (1909—1925) și poemul *The Hollow Men (Oameni găunoși)*; Gabriela Mistral — *Ternura (Duioșie)*; Boris Pasternak — *Deviatsot piatâi god (Anul nouă sute cinci)*; Vladimir Maiakovski credea încă în conducătorul revoluției bolșevice, publicând poemul *Vladimir Ilici Lenin*; Serghei Esenin — *Anna Sneghina* și *Cernâi celovek (Omul negru)*; Eugenio Montale — *Ossi di seppia (Oase de sepie)*; Rafael Alberti — *Marinero en tierra (Marinar pe uscat)*, volum de debut poetic; Pablo Neruda — *Tentativa de hombre infinito (Încercarea omului infinit)*.

— Apare la București, până în 1928, revista de avangardă „Integral", care propune o sinteză între tradiție și mișcările artistice moderne: „Sintetizăm voința vieții dintotdeauna, de pretutindeni și eforturile tuturor experiențelor moderne". „Integral" vorbește de viabilitatea și permanența „Imaginației colective", promovând valorificarea artei și culturii populare. Integraliștii sunt admiratori ai poeziei lui Tudor Arghezi („Integral", nr. 3) și ai sculpturii lui Constantin Brâncuși („Integral", nr. 2). În paginile revistei semnează versuri Ilarie Voronca, Gheorghe Dinu, Mihail Cosma și Tristan Tzara. Dintre scriitorii străini sunt publicați Pierre Reverdy, Filippo Mari-

Scanned with OKEN Scanner

netti, Erza Pound ș.a. Revista „constituie momentul maxim al avangardismului românesc“ (Marin Mincu).
— Moare Serghei Alexandrovici Esenin.

1926 — Poezie: George Bacovia — *Scântei galbene*; Rafael Alberti — *La amante (Iubita)*.
— Filippo Marinetti vizitează Bucureștii, la invitația grupului de la revista „Contimporanul“.
— Moare Rainer Maria Rilke.

1927 — Poezie: Tudor Arghezi — *Cuvinte potrivite*; Gottfried Benn — *Gesammelte Gedichte*, I (*Culegere de poezii*, I); Vladimir Maiakovski — *Haraşo! Octiabriscaia poema (Bine! Poemul lui Octombrie)*; Serghei Esenin — *Sobranie stihotvorenii*, I—IV (*Culegere de poeme*, I—IV), prima amplă culegere postumă din versurile poetului.
— În Spania, *Generația anului '27*: Federico García Lorca, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dàmaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, Luis Cernuda ș.a.

1928 — Poezie: William Butler Yeats — *The Tower (Turnul)*; Robert Frost — *West — Running Brook (Pârâul ce aleargă spre apus)*; Carl Sandburg — *Good Morning, America (Bună dimineața, America)*; Jorge Guillén — *Cántico* (prima elaborare a poemelor sub acest titlu); Vincente Aleixandre — *Ambito (Incintă)*; Federico García Lorca — *Romancero gitano (Romancero țigan)*; Rafael Alberti — *Sobre los ángeles (Despre îngeri)* și *El alba del Alheli (Zorile micșunelei)*.
— André Breton publică *Le surréalism et la peinture (Suprarealismul și pictura)*, text tot atât de important pentru definirea poeticii acestei mișcări de avangardă, ca și primul ei manifest din 1924. Pictura, arată André Breton, poate și ea exterioriza, cu mijloace proprii, fluxul psihologic al creatorului, refăcând realitatea „după un model interior“. Ea poate realiza fuziunea realității cu visul, dezvăluind relațiile ascunse dintre lucruri și creând, mai cu seamă, un univers al miraculosului (în sens de „nou“, „necunoscut“, aflat dincolo de tirania realității). Principiul de bază suprarealist al artei figurative a fost formulat de pictorul Max Ernst: „cuplarea a două realități în aparență de neîmpăcat pe un plan care în aparență nu este convenabil pentru ele“. Creația plastică suprarealistă este divers ilustrată de Giorgio de Chirico (Italia), considerat predecesor al picturii suprarealiste, Max

Scanned with OKEN Scanner

Ernst (francez de origine germană), Salvador Dali (Spania), Joan Miró (Spania) sau de cei proveniți din mișcarea *dada*: Francis Picabia (Franța), Hans Arp (Franța), Alberto Giacometti (Elveția). Se atașează, în anumite, perioade de creație ale lor, suprarealismului: Pablo Picass Marc Chagall și Paul Klee.

— Apare, la Câmpina, revista de avangardă, *dadaistă, suprarealistă*, dar și de militantism social, intitulată „Urmuz", scoasă de George (Geo) Bogza și Al. Tudor-Miu.

— Apare la București, până în 1932, revista de avangardă „unu" (până la nr. 7 e subintitulată chiar „avangardă"), scoasă de Saşa Pană. În „unu", ca și în „Urmuz", autorul „prozelor bizare", Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, este considerat un precursor al avangardei. Revista „unu" îi consacră integral un număr (30 nov. 1930). În acest număr, Geo Bogza publică articolul *Urmuz premergătorul*. La „unu" apar și poezii semnate de Geo Bogza. Saşa Pană își suprimă, în manieră *dadaistă* revista, „ca să nu îmbătrânească".

1929 — Poezie: Lucian Blaga — *Lauda somnului*; primele poeme ale lui Federico García Lorca, aflat atunci la New York, din ciclul *Poeta en Nueva York (Poetul la New York)*; volumul cu acest titlu apare postum, în 1940.

— E redactat al doilea manifest *suprarealist* al lui André Breton.

1930 — Poezie: Robert Frost — *Collected Poems (Culegere de poeme)*; George Bacovia — *Cu voi*; T. S. Eliot — *Ash-Wednesday (Miercurea cenuşii)*; Vladimir Maiakovski — *Vo vesi golos (În gura mare)*; Ion Barbu — *Joc secund*; Salvatore Quasimodo — *Acque e terre (Ape şi pământuri)*, plachetă de debut poetic; Rafael Alberti — *Sermones y moradas*, 1929, 1930 (*Predici şi sălaşe*).

— Revista „Révolution surréalist" („Revoluția suprarealistă"), apărută în 1924, sub direcția lui Pierre Naville, se transformă în „Le surréalisme au service de la révolution" („Suprarealismul în slujba revoluției"). André Breton și Paul Éluard publică *Al doilea manifest al suprarealismului*.

— Apare la București publicația avangardistă, din școala revistei „unu", intitulată „Alge", scoasă de Aurel Baranga. Printre colaboratori, suprarealiștii Gherasim Luca și Paul Păun.

— Moare Vladimir Maiakovski.

Scanned with OKEN Scanner

1931 — Erik Axel Karlfeldt (Suedia) — Premiul Nobel pentru Literatură, pentru poezia sa.

— Poezie: Tudor Arghezi — *Flori de mucigai*; Boris Pasternak — *Vtoroe rojdenie*, 1930—1931 *(A doua naştere)*: Ghior ghios Seferis — *Strofi (Cotitura)*; Giuseppe Ungaretti — *L'Allegria (Veselia)* — În „Nouvelle Revue Française" (Paris, iunie-iulie), G. Ribemont-Dessaignes publică o primă istorie a *dadaismului*.

1932 — Poezie; Paul Éluard — *La vie immédiate (Viaţa imediată)*.

—Apare, la Constanţa, revista de avangardă „Liceu", scoasă de Tașcu Gheorghiu (Suly) și Virgil Teodorescu (Cocoi Talaat), ambii poeţi de orientare *suprarealistă*.

— În Germania începe persecuţia nazistă împotriva artiștilor „degeneraţi".

— Poezie: Lucian Blaga — *La cumpăna apelor*; Pablo Neruda — *Residencia en la tierra (Reşedinţa pe pământ)*.

— Apare la București revista de avangardă „Viaţa imediată". Printre colaboratori, *suprarealiștii* Gherasim Luca și Paul Păun.

1933 — Marcel Raymond — *De Baudelaire au surréalisme* (ed. I).

1934 — Apare volumul antologic al lui G. Bacovia, intitulat *Poezii*. La Paris se publică o *Mică antologie a suprarealismului* și al treilea manifest al acestui curent.

— Este scoasă, la Craiova, până în 1936, revista de avangardă „Meridian", care promovează, printre altele, arta *suprarealistă*.

1935 — Poezie: Tudor Arghezi — *Cărticică de seară* (ulterior, cu titlul *Versuri de seară*); Giuseppe Ungaretti — *Sentimento del tempo (Sentimentul timpului)*; Vincente Aleixandre — *La destrucción o el amor (Distrugerea sau iubirea)* și *Pasión de la tierra (Patima pământului)*; Federico García Lorca — *Llante por Ignacio Sànchez Mejias (Bocet pentru Ignacio Sànchez Mejias)*; Ghiorghios Seferis — *Mythistorina (Legendă)*; Rafael Alberti — *El poeta en la calle*, 1931—1935 *(Poetul în stradă)*.

— Apare micromonografia *Ion Barbu* de Tudor Vianu.

— André Breton publică *Position politique du surréalisme (Poziţia politică a suprarealismului)*. Proclamând, în planul creaţiei, libertatea individuală, *suprarealismul* afirmă totodată necesitatea libertăţii sociale, de pe poziţii de stânga. În lucrarea aici citată, André Breton precizează dubla valenţă a suprarealismului

Scanned with OKEN Scanner

astfel: „*A transforma lumea*, a spus Marx; *a schimba viaţa*, a zis Rimbaud; aceste două cuvinte de ordine sunt pentru noi unul singur" (s.a.). În general, suprarealiştii, în primul rând cei francezi, au legat, în perioada anilor 1924—1935, libertatea individuală de cea socială. De aici, citirea şi citarea lui Karl Marx, cu ignorarea terorii comuniste din „ţara sovietelor", adeziunea declarată faţă de mult lăudatul „materialism dialectic şi istoric", înscrierea unora dintre reprezentanţii mişcării în partide comuniste, fluturarea „mesajului revoluţiei socialiste", simpatia sau participarea la războiul civil din Spania împotriva forţelor franchiste. Când unii suprarealişti (printre ei, însuşi André Breton) n-au mai acordat o atenţie specială problemei libertăţii sociale, distingând-o de aceea a libertăţii individuale şi renunţând la efortul de a realiza fuziunea acestora, mişcarea lor se scindează, Louis Aragon, Paul Éluard, Pablo Picasso ş.a., ca adepţi ai principiului unităţii dintre literar-artistic şi social, desprinzându-se de grup.

1936 — Poezie: Robert Frost — *A Further Range (Un spaţiu mai îndepărtat)*; Carl Sandburg — *The People, yes (Poporul, da)*. Tudor Arghezi îşi adună, într-o „ediţie definitivă", versurile din volumele anterioare acestui an, cărora le adaugă poemele inedite *Mărţişoare*; publică, de asemenea, ciclul de poeme *Cântece cu gura-nchisă*; George Bacovia — *Comedii în fond*; Gottfried Benn — *Ausgewählte Gedichte (Poezii alese)*; T. S. Eliot — *Collected Poems (Culegere de poeme)*; Paul Éluard — *Les Yeux fertiles (Ochii rodnici)*; Salvatore Quasimodo — *Erato e Apollon (Erato şi Apollo)*.
— Federico García Lorca este împuşcat mortal de fascişti.

1937 — Poezie: Gabriela Mistral — *Tala (Tăcerea pădurii)*; Lucian Blaga — *La curţile dorului*; Pablo Neruda — *España en el corazón (În inimă, Spania)*. Pablo Picasso pictează *Guernica*.

1939 — Poezie: William Butler Yeats — *Last Poems and Two Plays (Ultimele poezii şi două piese)*, ediţie postumă; Tudor Arghezi — *Hore*; Eugenio Montale — *Le occasioni (Ocaziile)*.
— Moare William Butler Yeats.

1940 — Poezie: apare a doua „ediţie definitivă" a versurilor lui Tudor Arghezi; tot acum, Tudor Arghezi publică poeme din ciclul *Letopiseţi*; Giorgios Seferis — *Caiet de exerciţii*;

Scanned with OKEN Scanner

Rafael Alberti — *Entre el clavel y la espada (Între garoafă și spadă)*; Odysseas Elytis — *Orientări*; Salvatore Quasimodo — tălmăciri în volumul *Lirici greci (Poeți lirici ai Greciei)*.

— André Breton publică *Antologie de l'humour noir (Antologia humorului negru)*.

— În Mexic — o expoziție suprarealistă internațională.

— Moare Paul Klee.

1941 — Apare *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* de G. Călinescu, operă în care este sistematic prezentată și evaluată, din perspectivă estetică, și întreaga poezie românească modernă de până la 1940.

— Reapare la Craiova, până în 1945, revista de avangardă „Meridian". Printre colaboratorii sporadici, în cele două serii de apariții (1934—1936; 1941—1945) ale publicației: Eugen Ionescu, Constantin Nisipeanu, Gellu Naum, Gherasim Luca, Virgil Teodorescu.

— La New York, James Johnsons Sweeny publică volumul *Joan Mirò*, relevând valorile operei acestui pictor spaniol modern.

— Mor: poetul Rabindranath Tagore (și cunoscut prozator); Robert Delaunay.

1942 — Giuseppe Ungaretti începe să publice opera sa completă cu titlul *Via d'un omo (Viața unui om)*.

— Poezie: Robert Frost — *A Witness Tree (Copacul martor)*; Saint-John Perse—*Exil*; Salvatore Quasimodo—*Ed è subito sera (Și îndată se lasă seară)*; Louis Aragon — *Les Yeux d'Elsa (Ochii Elsei)*; Giorgios Seferis — *Jurnal de bord*; Lucian Blaga — *Poezii*, „ediție definitivă".

— Apar *Prolegomenele la un al treilea manifest al suprarealismului*.

— New York — expoziție suprarealistă internațională.

1943 — Poezie: T. S. Eliot — *Four Quartets (Patru cvartete)*; Carl Sandburg — *Home Front Memo (Jurnal de pe frontul de acasă)*; Giuseppe Ungaretti — *Sentimento del tempo, 1919—1935 (Sentimentul timpului, 1919—1935)*; Eugenio Montale — *Finisterre*; Saint-John Perse — *Pluies (Ploi)*; Paul Éluard — *Poésie et vérité*, 1942 *(Poezie și adevăr, 1942)*; Odysseas Elytis — *Soarele Întâiul*; Lucian Blaga — *Nebănuitele trepte*.

— La Londra apare volumul *Oskar Kokoschka*, prefațat de Herbert Read.

Scanned with OKEN Scanner

1944 — Johannes Jensen (Danemarca) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru neobișnuita forță a imaginației sale poetice care este îmbinată cu o curiozitate intelectuală de largă cuprindere și cu un stil curajos și proaspăt“ (Traducere: Michaela Ghițescu). Poezie: Juan Ramón Jiménez — *Antologia poética (Antologie poetică)*; Saint-John Perse — *Neïges (Zăpezi)* Vincente Aleixandre — *Sombra del paraiso (Umbra paradisului)*; Rafael Alberti — *Poesia, 1924—1944 (Poezii, 1924—1944)*; G. Bacovia — *Opere*, volum care cuprinde toată creația anterioară a poetului.

— Revista italiană „Critica“ își schimbă numele în „Quaderni della Critica“ („Caietele Criticii“), apărând astfel până în 1951.

— La Londra, Herbert Read publică primul volum din ampla sa monografie consacrată unui mare sculptor modern — *Henry Moor, Sculpture and Drawings (Sculptură și lucrări de grafică)* (vol. II, 1955; vol. III, 1965).

— Moare Filippo Tomaso Marinetti.

1945 — Gabriela Mistral (Chile) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru poezia ei, care, inspirată de emoții puternice, i-a transformat numele într-un simbol al celor mai pure aspirații ale întregii lumi latino-americane“ (Traducere: Andrei Ionescu).

— Poezie: Giuseppe Ungaretti — *Poesie disperse (Poezii risipite)*; Ghiorghios Seferis — *Jurnal de bord*; Odysseas Elytis — *Cântec eroic și funebru pentru sublocotenentul căzut în Albania.*

— Salvatore Quasimodo — publică volumul de traduceri *Il fiore delle „Georgiche“* (Cele mai frumoase versuri din „Georgice“); în același an, îi apar traduceri din Homer și Catul.

— Paris: apare lucrarea lui Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme (Istoria suprarealismului)*; se deschide o amplă expoziție personală a sculptorului elvețian Alberto Giacometti.

— Moare Paul Valéry.

1946 — Poezie: Salvatore Quasimodo — *Con il piede straniero sopra il cuore (Cu inima apăsată de un picior străin)*; Saint-John Perse — *Vents (Vânturi)*; Tristan Tzara — *Terre sur terre (Pământ peste pământ)*; G. Bacovia — *Stanțe burgheze.*

— Apar: la București, micromonografia *Tudor Arghezi* de Șerban Cioculescu, temeinică introducere în creația poetului de până atunci; la New York, lucrări consacrate vieții și operei a doi mari artiști moderni: James T. Soby — *Salvador Dali*; J. J. Sweeney — *Henry Moore.*

Scanned with OKEN Scanner

— La Paris se deschide „Salon des Réalités Nouvelles" („Salonul noilor realități"), primul salon internațional al artei nonfigurative.

1947 — Poezie: Robert Frost — *Steeple Bush (Arbustul)* și *A Masque of Mercy (Mascarada îndurării)*; Giuseppe Ungaretti — *Il dolore (Durerea)*, poezii scrise între 1937—1946; Salvatore Quasimodo — *Giorno dopo giorno (Zi după zi)*; Tudor Arghezi — *Una sută una poeme* și *Țara piticilor.*

— Salvatore Quasimodo publică traduceri din Sofocle.

— Tristan Tzara cuprinde câteva din conferințele sale în volumul *Le surréalism et l'après guerre (Suprarealismul în epoca postbelică)*. Volumul cuprinde și conferința cu același titlu, ținută la București, în 1946, și apărută, în 1947, în traducerea lui Saşa Pană, în revista „Orizont" (anul III, nr. 3).

— La Paris — expoziție suprarealistă internațională.

— Se consideră încheiată activitatea publică a grupului suprarealist românesc, elogiat atunci de André Breton.

1948 — Thomas Stearns Eliot (Anglia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru contribuția sa remarcabilă, de pionierat, la poezia zilelor noastre" (Traducere: Andrei Brezianu).

— Poezie: Gottfried Benn — *Statische Gedichte (Poeme statice)*; Ezra Pound — *The Pisan Cantos (Cantosurile de la Pisa)*;

— Artiști din mai multe țări din nordul Europei fundează mișcarea *Cobra* (co-Copenhaga; br-Bruxelles; a-Amsterdam), de factură, în general, *postexpresionistă*. *Cobra* a activat îndeosebi în anii 1948—1951; „ecoul în epocă a fost considerabil, datorită, în primul rând, efortului cultural de definire a personalității exemplare a unor popoare, ceea ce oferă totodată șansa ieșirii din cadrul uniformizator" (C. Prut). În cadrul mișcării *Cobra* s-au remarcat pictorii: Asger Jorn, provenit din „Grupul abstract suprarealist danez", Karel Appel, olandez, și Pierre Alechinsky, belgian.

— Apar monografiile: *Klee* de Herbert Read la Londra) și *Henry Moor* de Giulio Carlo Argan (la Torino).

1949 — Poezie: apare integrala versurilor lui Robert Frost — *The Complete Poems*; Salvatore Quasimodo — *La vita non è sogno (Viața nu e vis)*.

— Salvatore Quasimodo publică noi traduceri din Sofocle.

— La Paris, Michel Seuphor semnează volumul *L'art abstrait, ses origines, ses premiers maitres (Arta abstractă — originile ei, primii ei maeștri)*, iar la New York — Henry R. Hope monografia *Georges Braque*.

Scanned with OKEN Scanner

1950 — Poezie: Carl Sandburg — *Complete Poems (Poeme complete)*; Giuseppe Ungaretti — *La terra promessa (Pământul făgăduinței)* și *Gridasti soffoco (Ai strigat: mă sufoc)*; Jorge Guillén *Cantico*, versuri din perioada 1928—1950; Tristan Tzara — *Parler seul (A vorbi de unul singur)*; Pablo Neruda — *Canto general (Cânt general)*; Tudor Vianu scrie poemul alegoric *Arcadia*, apărut prima dată la München (1989) în revista „Dialog"; reprodus, în 1990, de revista „România literară".

— Aproximativ din acest an, în S.U.A. îndeosebi, dar și în Anglia, începe să se contureze mișcarea *Body Art* (*body* — corp uman, individ), ai cărei promotori apelează „la propriul lor corp pe care înțeleg să-l expună pentru semnificațiile purtate în sine" (C. Prut). În poezie este explorat *Body language*-ul (limbajul corpului), în cadrul a trei curente care „acordă un interes deosebit *carnalității*, privită în perspectivă anatomică (corpul uman — obiect estetic), mistică (integrarea cu „Unicul") sau erotic-sexuală" (Ion Manolescu). Cele trei curente sunt *Black Mountain*, *Beat* și *Școala de la New York*, aceasta din urmă aflându-se sub influența *dadaismului*, *cubismului* și *Action Painting*-ului (pictură gestuală, gestualism, constând în „înregistrarea cu fidelitate a tensiunii spirituale și fizice a autorului în momentul picturii" — C. Prut). În poezia epocii s-au răsfrânt puternic ideile curentului *Beat*. În romanul *Go! (Pleacă)*, din 1952, prozatorul american John Clellon Holmes folosește pentru prima dată termenul *beat* pentru tânăra generație de iconoclaști. Mișcarea *Beat* se constituie în a doua jumătate a deceniului al șaselea la New York și San Francisco, printre reprezentanții ei literari numărându-se, alături de John Clellon Holmes, Jack Kerouac, Allen Ginsberg și Gary Snyder. Poezia generației *Beat* exprimă, în general, o reacție violentă față de „infernul" vieții moderne, alienante, a „Molohului tehnocrat și conformist", o oboseală, o dezamăgire adâncă, o insatisfacție trezită de degradarea și pierderea valorilor umane, de dominația principiilor pragmatice, într-un limbaj al mâniei, într-un stil de mare franchețe, adesea șocant, acuzat uneori de obscenitate, al confesiunii necenzurate. *Beat*-nicii s-au considerat izolați de societate, aveau sentimentul unui „exil intern", promovau „întoarcerea la natură și la dragoste", retragerea în „paradisuri artificiale" (uneori prin folosirea drogurilor) sau refugiul în lumea credinței (îndeosebi a celei budiste). Pe la mijlocul deceniului al șaptelea, adevărata mișcare *Beat* se destramă, unele din elementele ei fiind preluate de *hippye*. Volume de poezie reprezentative pentru generația *Beat* sunt: *Reality Sandwiches (Sandviciuri cu realitate*, 1963),

Scanned with OKEN Scanner

Jukebox All'Hidrogeno (*Tonomat cu hidrogen*, 1965), *T. V. Baby Poems* (*Poemele copilului de la televizor*, 1968), *Airplane Dreams* (*Visuri în avion*, 1968), *Planet News* (*Ştiri de pe planetă*, 1968), *The Fall of America: poems of these states*, 1965—1971 (*Căderea Americii, poeme ale acestei stări de lucruri, 1965—1971*, 1973) de Allen Ginsberg; *Mexico City Blues* (*Bluesuri din Ciudat de Mexico*, 1959) de Jack Kerouac; *A Range of Poems* (*Un şir de poeme*, 1966), *The Back Country* (*Tărâmul îndepărtat*, 1967), *Turtle Island* (*Insula Broaştei ţestoase*, 1975, volum încununat cu premiul Pulitzer în anul apariţiei) de Gary Snyder. Acest din urmă poet este şi personajul central al cărţii *The Dharma Bums* (*Vagabonzii dharmei*, 1958; „dharma" — adevăr, concept din cărţile cultului *zen*) de Jack Kerouac, în care este conturată atmosfera grupului *Beat*. În anii '70, *Body language* este revigorat, în poezia americană, o dată cu explozia mişcării feministe. Poezia se înfăţişează acum ca „O construcţie dezmembrată de cuvinte, prezenţa fizică este aici forţa motrice a experienţei imaginative. Iar energia corpului devine adevărata semnificaţie a unei lumi compuse din carne vie" (Cosana Nicolae).

— Moare Edgar Lee Masters.

1951 — La New York, Robert Motherwel publică volumul *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (*Pictori şi poeţi din mişcarea dada. O antologie*).

— La Paris apare monografia *Kandinsky* de Max Bill.

1952 — Poezie: Giuseppe Ungaretti — *Un grido e paesaggi* (*Un strigăt şi peisaje*); Paul Éluard — *Choix de poémes* (*Poeme alese*), ediţie lărgită.

— La Paris, Jean-Pierre Richard publică monumentala lucrare *L'Univers imaginaire de Mallarmé* (*Universul imaginar al lui Mallarmé*), iar René Étiemble, primul volum intitulat *Le Mythe de Rimbaud* (vol. II, 1961).

— Lucrări consacrate pictorilor moderni: New York — Carola Welcker, *Paul Klee* (traducere în limba română, 1972); Paris — C. Zervos — *Fernand Léger — oeuvres de 1905 — a 1952* (*Fernand Léger — opere de la 1905 până la 1952*).

— Mor: Paul Éluard; Benedetto Croce, esteticianul şi criticul literar care a exercitat o mare influenţă asupra gândirii artistice a secolului nostru.

1953 — Poezie: Vincente Aleixandre — *Nacimiento último* (*Naşterea ultimă*).

Scanned with OKEN Scanner

— La Paris apare lucrarea lui Karl Jaspers — *Strindberg şi van Gogh.*

1954 — Poezie: Gabriela Mistral — *Lagar (Cramă)*; Vincente Aleixandre — *Historia del corazón (Istoria inimii)*; Rafael Alberti — *Baladas y canciones del Paraná (Balade şi cântece din Parana)*; Pablo Neruda — *Las uvas y el viento (Strugurii şi vântul)* şi *Odas elementales (Ode elementare)*; lui Tudor Arghezi i se îngăduie să-şi reia activitatea de publicare a versurilor originale; îi apare volumul de versuri *Prisaca.*

— Lucrări despre arta modernă: München — H. M. Wingler, *Der Blaue Reiter (Cavalerul albastru)*; Paris — Frank Egar, *Miró.*

— Moare pictorul Henri Matisse.

1955 — Poezie: Ghiorghios Seferis — *Jurnal de bord C*; Tudor Arghezi — *1907. Peizaje.*

— Salvatore Quasimodo publică eseul *Discurso sulla poesia (Discursul asupra poeziei).*

— Paris — apare cartea lui Jean-Pierre Richard, *Poésie et profondeur (Poezie şi profunzime)*, în care sunt cuprinse şi studii fundamentale despre Paul Verlaine şi Arthur Rimbaud (traducere în limba română, 1974).

— Studii despre artiştii moderni: Paris: H. Perruchot, *La vie de Vincent van Gogh (Viaţa lui Vincent van Gogh)*; traducere în limba română, 1970); Basel — Georg Schnidt, *Chagall.*

— Moare Fernand Leger.

1956 — Juan Ramón Jiménez (Spania) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru poezia lui, care, în limba spaniolă, constituie un exemplu de înaltă spiritualitate şi de puritate artistică" (Traducere: Andrei Ionescu).

— Poezie: Gottfried Benn — *Gesammelte Gedichte (Culegere de poezii)*; Eugenio Montale — *La bufera e altro (Furtuna şi altceva)*; Salvatore Quasimodo — *Il falso e il vero verde (Verdele fals şi verdele adevărat)*; Rafael Alberti — *Retornos de la vivo lejano, 1948—1956 (Întoarceri ale viei depărtări*, 1948—1956); Tudor Arghezi — *Cântare omului.*

— Apare volumul de publicistică şi eseuri *Farfalla di Dinard (Fluture din Dinard)* de Eugenio Montale.

— Se publică la Hamburg prima ediţie a lucrării de referinţă a lui Hugo Friedrich, *Die Struktur der modernen Lyrik (Structura liricii moderne*; traducere în limba română, 1969).

Scanned with OKEN Scanner

— Lucrări despre arta modernă: Paris — Marcel Brion, *L'art abstrait (Arta abstractă*; traducere în limba română, 1972); Michel Seuphor — *Piet Mondrian, sa vie, ses oeuvres (Piet Mondrian, viața și operele sale)*; Amsterdam — sunt tipărite scrierile lui Piet Mondrian apărute, în anii 1917—1931, în revista „De Stijl"; Salzbusg - Hans Maria Wingler, *Oskar Kokoschka.*

— Moare pictorul Emil Nolde.

1957 — Poezie: Juan Ramón Jiménez — *Tercera antología poética (A treia antologie poetică)*; Saint-John Perse - *Amers (Semne de mare)*; Tudor Arghezi — *Stihuri pestrițe.*

— Lucrări despre arta modernă: Paris: Robert Delaunay — *Du Cubisme á l'Art Abstrait (De la cubism la arta abstractă)*; Georges Hugnet, *L'Aventure Dada (Aventura Dada)*; Teufen (Elveția) — M. Ianco, *Dada*; Londra — D. Lewis, *Mondrian*; Zürich — Paul Klee, *Jurnalul* artistului din anii 1898—1918, publicat de Felix Klee; Paris — Christian Zervos, *C. Brâncuși.*

— Mor: Gabriela Mistral; George Bacovia; Constantin Brâncuși.

1958 — Boris Leonidovici Pasternak (Rusia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru deosebita măiestrie atinsă în poezia lirică actuală, precum și în domeniul marilor tradiții epice ruse" (Traducere: Ion Ianoși).

— Poezie: Salvatore Quasimodo — *La terra impareggiabile (Pământul incomparabil).*

— Primele manifestări ale mișcării artistice *happening* („întâmplare", „accident", „devenire") bazată pe interferența dintre artele spațiale și temporale. Mișcarea se manifestă până spre jumătatea deceniului al optulea, cu lucrări expuse la Kassel (1972), apoi la Veneția, la o întreagă bienală.

— Lucrări despre arta modernă: Roma — Maria Drudi Gambilla, Teresa Fiori, *Archivi del futurismo (Documente ale futurismului)*; Paris — Marcel Brion — *Kandinsky*; Köln — Gustav Schiefler — *Emil Nolde*; Dresda — Heinz Ludecke, *Otto Dix*; Basel, Stuttgart, — Carola Giedon-Welcker, *C. Brâncuși.*

— Moare Juan Ramón Jiménez.

1959 — Salvatore Quasimodo (Italia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru poezia sa lirică în care cu o clasică înflăcărare înfățișează experiența tragică a vieții timpului nostru" (Traducere: Laurențiu Ulici).

Scanned with OKEN Scanner

— Poezie: Ezra Pound — *Thrones; 96 — 109 de los Cantares (Tronuri. Cantosurile 96—109)*; Robert Frost — *You Come Too (Vino şi tu)*; Giuseppe Ungaretti — *Il taccuino del vecchio (Carnetul bătrânului)*; Boris Pasternak — *Kogda razguliaetsia, 1956—1959 (Când se limpezeşte, 1956—1959)*; Odysseas Elytis — *To Axion Esti (Cuvine-se cu adevărat)*; Tudor Arghezi — *Versuri* (cuprinde aproape toată creaţia poetică argheziană de până atunci).

— Salvatore Quasimodo publică traduceri din Ovidiu.

— Primele manifestări ale mişcării *Land Art* („land" — „pământ", „uscat", „teren"). În general, artiştii care aparţin acestei mişcări „vădesc intenţia de a-şi reafirma unitatea cu natura şi cu forţele naturale" (Eduard Lucie-Smith, traducere C. Prut). Arta lor e numită de aceea „ecologică", reprezintă o reacţie faţă de excesele tehnologice care modifică sau strică mediul ambiant. Mişcarea îşi are originile în S.U.A.

— Paris: expoziţie internaţională suprarealistă „Eros".

— Lucrări despre artişti moderni: Paris: Marcel Brion, *Chagall*; W. Grohmann, *Kandinski, sa vie et son oeuvre (Kandinski, viaţa şi opera sa)*; New York — R. Lebel, *Marcel Duchamp*; Hanovra — Otto Conzelmann, *Otto Dix*.

1960 — Saint-John Perse (Franţa) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru zborul avântat şi imaginaţia vie a poeziei sale, care reflectă în mod vizionar condiţiile vremii moderne" (Traducere: Irina Mavrodin).

— Poezie: Gottfried Benn — *Sämtliche Gedichte (Poezii complete — 1912—1956)*; Saint-John Perse — *Chronique (Cronică)*; Vincente Aleixandre — *Poesias completas, 1924—1957 (Poezii complete, 1924—1957)*.

— Salvatore Quasimodo publică eseul *Il poeta e il politico (Poetul şi omul politic)*.

— În jurul acestui an apare mişcarea artistică şi socială *Pop Art* („pop" — de la „popular"), „bazată pe referinţele la concret, la valorile conţinute de cele mai banale lucruri din mediul de existenţă, în bogata imagerie a realităţii obiectuale..., fiind o reacţie împotriva descompunerii şi dispariţiei imaginii lumii vizibile în tendinţe ca abstracţia lirică sau expresionismul abstract" (C. Prut). Mişcarea se manifestă în Anglia, apoi, de la începutul deceniului al şaptelea, deosebit de amplu şi divers în S.U.A. Cuprinde nu numai domeniul artelor vizuale, ci şi pe cel al muzicii sau al poeziei. Are o existenţă îndelungată, fenomenul prelungindu-se până în anii '80.

Scanned with OKEN Scanner

— Studii despre arta modernă: Milano — Raffaele Carrieri — *Il futurismo (Futurismul)*; Paris — Waldemar George, *La peinture expressionniste (Pictura expresionistă)*; Zürich — Felix Klee, *Paul Klee* (traducere în limba română 1976).
— Moare Boris Leonidovici Pasternak.

1961 — Poezie: Giuseppe Ungaretti — *Apocalissi (Apocalipsuri)*; Pablo Neruda — *Cantos ceremoniales (Cânturi ceremoniale)*; Nelly Sach — *Fahrt ins Staublose (Călătorie în Spațiul — fără — de — praf)*; Tudor Arghezi — *Frunze.*
— Saint-John Perse — *La Poésie (Poezia)*, cuvântare cu prilejul decernării Premiului Nobel pentru Literatură.
— Apare la București revista „Secolul 20", periodic de primă însemnătate pentru cunoașterea literaturii universale (așadar, și a poeziei) moderne în România, îndeosebi prin intermediul traducerilor și studiilor pe care le publică.
— Studii despre arta modernă: Paris — Jean Cassou — *Delaunay, première epoque (Delaunay, prima perioadă de creație)*; Guy Weelen — *Miró*, 2 vol.; Michel Seupfor, *Hans Arp*; Londra — W. Grohmann, *Ernst Ludwig Kirchner*; Köln, Paris — Jacques Dupin, *Miró*; New York — Joshua C. Taylor, *Futurism (Futurismul)*; Paul Westheim, *Oskar Kokoschka.*
— Mor: Lucian Blaga și Ion Barbu.

1962 — Poezie: Saint-John Perse — *L'Orde des oiseaux (Ordinul păsărilor)*; Robert Frost — *In the Clearing (În luminiș)*; Rafael Alberti — *Poemas escénicas (Poeme scenice)*; Eugenio Montale — *Satura* și *Accordi e pastelli (Acorduri și pasteluri)*; Lucian Blaga — *Poezii* (volum apărut postum); apare primul volum din ediția („definitivă") *Scrieri* de Tudor Arghezi (ediție continuată până astăzi); Al. Philippide — *Poezii.*
— Scrieri despre arta modernă: Paris — Ilse et Pierre Garnier, *L'Expressionnisme allemand (Expresionismul german)*; Werner Hewig, *De Chirico*; Roma — Palma Bucarelli, *Alberto Giacometti*; New York — R. Descharnes, *The World of Salvador Dali (Universul lui Salvador Dali).*

1963 — Ghiorghios Seferis (Grecia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru eminenta sa operă lirică de o profundă dragoste pentru lumea elinică a culturii" (Traducere: Laurențiu Ulici).
— Poezie: Carl Sandburg — *Honey and Salt (Miere și sare)*; Tudor Arghezi, *Poeme noi.*

Scanned with OKEN Scanner

— Salvatore Quasimodo publică traduceri din Euripide.

— Studii despre arta modernă: Paris — Pierre Cananne — *L'Epopée du Cubisme (Epopeea cubismului)*; Milano — Giuseppe Marchiori, *Arp.*

— Mor: Robert Frost; Tristan Tzara; Georges Braque.

1964 — Poezie: Tudor Arghezi — *Cadenţe*; Ion Barbu — *Ochean* (reeditare a unor versuri ântume ale poetului).

— Studii despre arta modernă: Paris — Maurice Nadeau, *Histoire du surréalisme (Istoria suprarealismului*, ed. a II-a); Londra — Franz Meyer, *Marc Chagall*; Lynton Norbert, *Paul Klee*; Köln — Hans Richter, *Dada-Kunst und Antikunst (Dada, artă şi antiartă)*; Geneva — Jacques Lassaigne, *Kandinsky.*

— Aproximativ din acest an — primele manifestări, în S.U.A., ale *hiperrealismului.* „Ceea ce afirmă, înainte de toate, noul curent artistic este că *aparenţele* inimii vizibile — adică ceea ce se oferă nemijlocit observaţiei sau înregistrării conştiincioase a aparatului de fotografiat trebuie să constituie centrul de interes al artistului... Adevărul se află... în însuşi chipul realului, şi el nu trebuie interpretat, trecut printr-un filtru subiectiv, ci doar reprodus, pentru mesajul pe care îl poartă *în sine*" (C. Prut, s.a.). *Hiperrealismul* se dezvoltă în Europa îndeosebi după 1971.

1965 — Poezie: Tudor Arghezi — *Silabe*; Vasile Voiculescu — *Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare.*

— La Paris — Expoziţie internaţională a suprarealismului. Retipărirea, cu acest prilej, a amintitei lucrări a lui André Breton *Suprarealismul şi pictura.*

— Lucrări despre arta modernă: Paris — două monografii *Georges Braque*, prima semnată de Stanislas Fumet, a doua, de Maurice Giaure; A. Bosquet, *Entretiens avec Salvador Dali (Convorbiri cu Salvador Dali)*; Fernand Léger, *Fonctions de la peinture (Funcţiile picturii*, lucrare postumă); John Russel, *Henry Moore*; Jean Cassou, *Marc Chagall*; Giorgio de Chirico, *Mémoires (Memorii)*; Londra şi New York — Edward Fry, Cubism; Lausanne — José Pierre, *Le Futurism et le Dadaïsme (Futurismul şi dadaismul)*; Michel Ragon, *L'Expressionnisme (Expresionismul)*; Fleur Cowles, *The Case of Salvador Dali (Situaţia lui Salvador Dali)*; Geneva — Lionello Venturi, *Chagall.*

Scanned with OKEN Scanner

— Se publică volumul *To Criticise the Critic (Criticându-l pe critic)* de T. S. Eliot.
— Aproximativ din acest an se vorbește de *Computer Art* (engl. — artă executată la computer). Prin introducerea unor programe speciale în computere se încearcă producerea unor lucrări considerate artistice (inclusiv poezii). Problema nu este estetică, ci de relație nouă între tehnologie și artă.
— Mor: T. S. Eliot; Hans Arp; Alberto Giacometti.

1966 — Nelly Sach (Germania) — Premiul Nobel pentru Literatură (alături de Samuel Iosif Argon (Israel), „pentru importanta ei operă lirică și dramatică, operă care prezintă destinul evreilor cu emoționantă forță" (Traducere: Grete Tartler).
— Poezie: Giuseppe Ungaretti — *Morte delle stagioni (Moartea anotimpurilor)*, poezii din *Pământul făgăduinței*, *Carnetul bătrânului* și fragmente din *Apocalipsuri*; Salvatore Quasimodo, *Dare e avere (A da și a avea)*; Eugenio Montale — *Pastelline disegni (Pasteluri și desene)* și *Xenia*; Tudor Arghezi — *Ritmuri*; Nichita Stănescu — *11 elegii*.
— Salvatore Quasimodo publică traduceri din Euripide.
— Apare, la Milano, cartea lui Mario De Micheli *Avangarda artistică a secolului XX* (traducere în limba română, 1968).
— Alte studii despre arta modernă: Londra — *Henry Moor on sculpture (Henry Moor despre sculptură)*, antologie din scrierile artistului, prezentate de Philip James și J. Mac'Donald; Donald Hall, *The Life and Work of a Great Sculptor: Henry Moor (Viața și opera unui mare sculptor, Henry Moor)*;
— Mor: André Breton; Anna Ahmatova.

1967 — Poezie: Tudor Arghezi — *Noaptea*.
— Studii despre arta modernă: New York — T. Gustav Vresen și Max Imdahl, *Robert Delaunay, Light and Color (Robert Delaunay, lumină și culoare)*; Robert Ficher, *Klee*; Milano — Maurizio Calvesi — *Il Futurismo (Futurismul)*.
— Centenar Charles Baudelaire (100 de ani de la moartea poetului).
— Mor: Tudor Arghezi; Carl Sandburg.
— Ortega y Gasset publică *La dezhumanización del arte (Dezumanizarea artei)*, o exegeză asupra modernismului.

1968 — Poezie: Vincente Aleixandre — *Poemas de la consumación (Poemele consumării)*.
— Studii despre arta modernă: Paris — E. Etiemble consacră un volum *Sonetului vocalelor*; F. Whiftord — *Kandinsky*;

Scanned with OKEN Scanner

Will Grohmann, *Paul Klee*; Louis Pauwels, *Les Passions selon Dali (Patimile după Dali)*; Londra — John Golding, *Cubism, A History and an Analysis (Cubismul, o istorie și o analiză)*; John Hedgeacoe, *Henry Moore*; Oxford — Marianne W. Martin, *Futurist Art and Theory (Artă futuristă și teorie)*; Viena, München — F. Löffer, *Otto Dix*; Stuttgart — Eduard Trier — *Hans Arp*; New York, Sidney Geist, *Brancusi. A Study of the Sculpture (Brâncuși. Un studiu asupra sculpturii)*; Paris — Ionel Jianou, *Henry Moore* (traducere în românește, 1971); Paris și New York — Max Gerard și Salvador Dali, *Dali*; Florența — Alberto Busignani, *Mondrian* (traducere în românește, 1970).

— Londra — expoziție cu produse *Computer Art.*

— Mor: Salvatore Quasimodo; Marcel Duchamp.

1969 — Poezie: Giuseppe Ungaretti — *Vita di un uomo. Tutte le poesie (Viața unui om. Toate poeziile)*; Ultima poezie a lui Giuseppe Ungaretti: *L'impietrito e il vellutto (Împietritul și catifeaua).*

— Studii despre literatura și arta modernă: Paris — Georges Poulet, *Qui était Baudelaire (Cine era Baudelaire)*; Londra — William S. Rubin, *Dada and Surrealist Art (Dada și arta suprarealistă)*; Hamburg — L. Fischer, *Max Ernst*; Florența — Nello Ponente — *Modigliani* (traducere în românește, 1970); New York — Athena T. Spear, *Brancusi's Birds (Păsările lui Brâncuși*, traducere în românește, 1976).

— New York — la Harward University, după șapte ani de întrerupere, se redeschide aula marilor manifestări de poezie.

— Hanovra — expoziție cu produse *Computer Art*, itinerantă apoi în mai multe orașe din lume.

— Moarte Otto Dix.

1970 — Poezie: Ezra Pound — *Cantos*, ediție nouă, 116 poeme; Pablo Neruda — *Las piedras del cielo (Pietrele cerului)*; Eugenio Montale — *Satura.*

— Giuseppe Ungaretti — Premiul internațional de poezie la Universitatea din Oklahoma (S.U.A.).

— Paris — *Dali par Dali (Dali de Dali)*; Max Ernst *Ecritures (Scrieri)*; București — Van Gogh, *Scrisori* (2. vol.).

— Studii despre arta modernă: Londra — Nicholas Wadley, *Cubism*; C. Sala, *Max Ernst et le Démarche Onirique (Max Ernst și demersul oniric)*; John Wille, *Expressionism*; Octavio Paz, *Marcel Duchamp or the Castle of Purity (Marcel Duchamp sau Cetatea Purității)*;

Scanned with OKEN Scanner

— Stocholm — expoziție internațională „Suprarealism ?“
— Moare Giuseppe Ungaretti.
— În anii '70 și '80 se vorbește tot mai mult despre fenomenul **postmodernismului,** dezbaterea teoretică asupra lui nefiind încheiată nici azi. Termenul „postmodernism“ este întâlnit mai cu seamă în textele de teorie și critică literară și în cele de filosofie a culturii. El caută să desemneze o tendință de delimitare a manifestărilor artistice actuale de cele moderniste „clasicizate“. Noțiunea de **postmodernism** include însă experimentele noi artistice, căutările unor noi limbaje expresive, apreciate a fi cele ale ambiguității, discontinuității, rebeliunii și deformării, interferențelor dintre mit și realitate, preponderenței subiectivității și a subconștientului. Toate aceste caracteristici sunt însă distincte și în arta modernistă. De aceea s-a afirmat adesea că acest concept, **postmodernism,** este imprecis. Un celebru semiotician (și romancier) ca Umberto Eco a spus chiar că **postmodernism** este „un termen bun la toate“. Această afirmație nu are însă un caracter de negare a fenomenului, pentru că **postmodernismul** nu constituie o rupere, în sens radical, de modernism, ci o încercare de privire integratoare a valorilor spirituale ale modernismului, într-un sfârșit de secol, când toate miturile par sfărâmate, cu un acut spirit critic și nu fără o înțelegere ludică și ironică. **Postmodernismul** urmărește „O reintegrare a spiritului într-o retorică totalizatoare“; el „se definește prin acceptarea condescendentă a tuturor posibilităților, a trecutului și prezentului, a clasicilor și modernilor, a purității și impurității, fiind un fel de realism al lui „merge la orice, cum a zis François Lyotard“ (Radu G. Țeposu). Literatura *postmodernistă* influențată de teoriile textualiste și de semiotică, este autoreferențială, scriitorii care o reprezintă autoinvestigându-se, dezvăluind totodată modalitățile interne de producere a textului, conceput mai cu seamă fragmentar. Subiectivitatea domină această literatură cu infinite aluzii culturale, nesentimentală, ironică. „Postmodernismul e criza alergătorului care iese din cursă, pentru a se întreba dacă alergarea are cu adevărat sens, dacă ea e o valoare în sine“ (Andrei Pleșu). El urmărește „Refacerea lucidă în text a unei lumi disperate și degradate“ (Radu G. Țeposu). În cartea *La fin de la modernité. Nihilism et herméneutique dans la culture postmoderne*, 1987 *(Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în cultura postmodernă)*, filosoful Gianni Vattino consideră că baza ideologică a **postmodernismului** se află în scrierile lui Friedrich Nietsche și Martin Heidegger. Precursorii fenomenului *postmodernist*, arată John Barth,

Scanned with OKEN Scanner

el însuşi numărându-se printre postmoderniști, sunt mari prozatori (Cervantes, Laurance Sterne, E. T. A. Hoffmann, Gustave Flaubert, Marcel Proust, Franz Kafka, James Joyce, Thomas Mann, André Gide, William Faulkner, Robert Musil, Virginia Woolf, Julio Cortazar, Vladimir Nabokov, Gabriel García Marquez, reprezentanții „noului roman francez" și ai grupului *Tel Quel*), dramaturgi (Samuel Beckett), poeți ca Baudelaire, Mallarmé, Ezra Pound sau T. S. Eliot.

1971 — Pablo Neruda (Chile) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru opera lui, care, cu sufletul unei forțe eiementare, dă viață destinului și viselor unui întreg continent" (Traducere: Andrei Ionescu).

— Poezie: Odysseas Elytis — *Soarele Însoritul.*

— Lucrări despre arta modernă: Londra — Douglas Cooper, *The Cubist Epoch (Epoca* (perioada) *cubismului)*; Londra și New York — două lucrări despre arta executată la computer; Jasia Reichardt, *The Computer in Art*; Herbert W. Franke, *Computer Graphics — Computer Art*; New York — Waldo Schwartz, *Cubism*; Ernst Rathenau, *Oskar Kokoschka*; Paris — F. C. Legrand, *Ensor cet inconnu (Ensor, acest necunoscut)*; Florența și București, Umberto Apollonio, *Mirò.*

1972 — Poezie: Saint-John Perse — *Oeuvres Complètes (Opere complete).*

— Jean Burgos publică ediția critică la *Vrăjitorul putregăit* de Guillaume Apollinaire.

— Studii despre arta modernă: Paris — Linda Chase — *Les Hyperréalistes Americains (Hiperrealiștii americani*, cu o prefață de Salvador Dali); București — *Colocviul Brâncuși* (antologie).

— Köln — expoziție internațională „Spiritul suprarealismului"; München și Paris — retrospectiva „Suprarealismul — 1922—1942".

— Moare Ezra Pound.

1973 — Poezie: Eugenio Montale — *Diario del '71 e del '72 (Jurnal din '71 și din '72).*

— Mor: Pablo Neruda; Pablo Picasso.

1975 — Eugenio Montale (Italia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru poezia lui distinctă, de o mare sensibilitate artis-

Scanned with OKEN Scanner

tică în interpretarea valorilor umane sub semnul unei concepții de viață dincolo de iluzii" (Traducere: Laurențiu Ulici).

— La Paris este editat primul volum din operele complete ale lui Tristan Tzara, cuprinzând scrierile sale de până la apariția *suprarealismului* (volum postum). Tot la Paris, Pierre Cabanne publică volumul *Le siècle de Picasso (Secolul lui Picasso)*.

— Moare Saint-John Perse.

1976 — Mor: Max Ernst; Alexander Calder.

1977 — Vincente Aleixandre (Spania) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru opera sa poetică creatoare, ce luminează condiția omului în univers și în societatea actuală, reprezentând totodată o profundă înnoire a tradițiilor poeziei spaniole dintre cele două războaie" (Traducere: Domnița Dumitrescu Sârbu).

— Poezie: Eugenio Montale — *Quaderno di quattro anni, 1973—1977 (Caietul pe patru ani, 1973—1977)*; Odysseas Elytis — *Cartea semnelor*.

1978 — Poezie: Odysseas Elytys — *Maria Nefeli (Maria norilor)*.

— Moare Giorgio de Chirico.

1979 — Odysseas Elytis (Grecia) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru poezia sa, izvorând din fondul tradiției grecești și punând în lumină, cu o puternică senzualitate și o inteligență lucidă, lupta unui om modern pentru libertate și activitate creatoare" (Traducere: Laurențiu Ulici).

1980 — Czeslaw Milosz (Polonia, stabilit în S.U.A.) — Premiul Nobel pentru Literatură, „pentru intransigența și claritatea cu care a expus condiția umană într-o lume a conflictelor necruțătoare" (Traducere: Ion Petrică). Poetul a cerut, în 1951, azil politic în Franța, iar în 1960 s-a stabilit în S.U.A. „Vocea lui Milosz e aceea a unui om profund tulburat, și care, animat de voința dreptății, a adevărului nealterat, analizează ceea ce se întâmplă sub imperiul terorii și ni se dezvăluie în același timp pe sine însuși, așa cum e" (Karl Jaspers, traducere: Adriana Babeți).

— Poezie: Eugenio Montale — *L'opera in versi (Opera în versuri)*, ediție critică.

— Giacomo Debendetti publică volumul *Poesia italiana del Novecento (Poezia italiană din secolul al XX-lea*, traducere în limba română, 1986).

— La Cluj — Festivalul „Lucian Blaga" (ajuns, în 1994, la a paisprezecea ediție).

Scanned with OKEN Scanner

1981 — Poezie: Eugenio Montale — *Altri versi e poesie disperse (Alte versuri și poezii risipite)* — apare postum.
— Moare Eugenio Montale.
— Este fondat Premiul Internațional Eugenio Montale.

1982 — Poezie: Odysseas Elytis — *Trei poeme*; apare primul volum din ediția critică a operelor lui Lucian Blaga *(Poezii antume)*.
— În Italia — două congrese internaționale despre poezia lui Eugenio Montale (Milano — septembrie; Genova — noiembrie).
— Nichita Stănescu — premiul de poezie Struga.
— Mor: Louis Aragon; Salvador Dali.

1983 — Poezie: Eugenio Montale — *Quaderno genoveze (Caiet genovez)*, volum postum, texte inedite.
— Moare Nichita Stănescu.

1984 — Poezie: Eugenio Montale — *Tutte le poesie (Toate poeziile)*, postum; Odysseas Elytis — *Ziarul unui invizibil aprilie*; Lucian Blaga — al doilea volum din ediția critică — *Poezii postume*; Jorge Guillén — *Cántico*, 1928—1950; cotidianul „ABC" din Madrid publică 11 sonete inedite de Federico García Lorca.
— Scrieri ale poeților: Paris: Paul Éluard — *Scrisori către Gala* (epistole inedite către prima soție a poetului); Roma: *Cartegio* (corespondența dintre Giuseppe Ungaretti și Giuseppe De Robertis); Rainer Maria Rilke — *Epistolario* (în italiană, corespondența dintre poet și Lous Andreas-Salomé, pe care a cunoscut-o în 1897).
— Studii consacrate vieții și operei poeților moderni și curentelor artistice din secolul al XX-lea: Moscova: V. Alfonsov, *Poetica lui Maiakovski*; B. P. Verevkin, *Maiakovski ziarist*; Tbilisi: G. Belutov: *Maiakovski întâlnește veacul XXI*; Paris — Roland Penrose, *80 de ani de suprarealism.*
— Alte evenimente cultural-artistice: Centenar William Carlos Williams (S.U.A.); Léopold Sédar Senghor (Senegal) este ales membru al Academiei Franceze; la Triest și la Universitatea din Roma — un congres internațional și, respectiv, un colocviu dedicat poetului Umberto Saba; Salzburg — la 70 de ani de la moartea lui Georg Trakl se inițiază premiul literar care poartă numele poetului; în colonia Ein Hod (Israel), creată cu trei decenii în urmă de Marcel Iancu, — expoziției *Iancо-Dada*; la Bonn, Kunstverein (Uniunea artistică) deschide

Scanned with OKEN Scanner

o expoziție dedicată mișcării *dada*; Paris: se deschide Muzeul Picasso, în fostul palat Salé; la Muzeul Național de Artă Modernă – expoziție cu lucrările de artă grafică ale lui Marc Chagall din anii 1907—1983; la Casa Balzac — expoziție de desene și tablouri realizate de scriitori francezi; printre exponate — desene de Mallarmé, Paul Verlaine, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue; Livorno — expoziție Modigliani, prilejuită de împlinirea a 100 de ani de la nașterea pictorului.

— Mor: Jorge Guillén, poet din „la generación '27"; Marcel Iancu, unul din principalii inițiatori ai mișcării *dada*.

1985 — Nicholas Georgiannis publică la Paris 88 de poezii de Ernst Hemingway.

— Alte scrieri ale poeților: la Milano apare volumul *Salvatore Quasimodo: poetul la teatru* (scrieri despre opere dramatice); la Paris apare un volum de scrisori inedite ale lui Reiner Maria Rilke către o prietenă elvețiană din anii 1907—1912;

— Studii consacrate poeților, artiștilor și curentelor literare din perioada modernă: la editura Burton Raffael, Archon Books, Hamden, Connecticut (S.U.A.) apare un volum de comentarii și aprecieri despre viața și opera lui T. S. Eliot și Ezra Pound *(Possum and Ole Ez in the Public Eye Contemporaries and Peers on T. S. Eliot and Ezra Pound 1892—1972)*; Neuchâtel — la Centrul de Studii Rimbaud, Frédéric S. Eigeldinge publică un „Tabel al concordanțelor ritmice și sintactice din *Un anotimp în infern*" de Arthur Rimbaud, realizat pe calculator; Franco Contorobia publică volumul *Eugenio Montale — imagini de una vita*, biografie în imagini, cu un studiu introductiv de Gianfranco Contini; la editura Skira (Geneva), berlinezul Wolf-Dieter Dube publică un *Jurnal al expresionismului*; Editura și Biblioteca Artelor (Paris) tipăresc monumentala lucrare a lui Robert Decharnes, *Dali, omul și opera* (a cincea lucrare semnată de acest autor dedicată vieții și operei marelui pictor spaniol); Aceeași Bibliotecă a Artelor publică monografia lui Roger Passeron care urmărește etapele creației lui Pablo Picasso, până la ultima gravură a artistului, *Căderea lui Icar*; tot la Paris apare volumul *Chagall. Lithographe* (lucrări din anii 1974—1979); la Berlin apare cartea lui Daniel Keel, *A gândi cu Picasso* (selecții din discuțiile pictorului cu prieteni ai săi).

— Alte evenimente cultural-artistice: Municipalitatea Grenadei achiziționează domeniul San-Vicente (aparținând familiei Lorca) pentru deschiderea expoziției „Federico García Lorca"; în Rusia — con-

Scanned with OKEN Scanner

ferințe prilejuite de împlinirea a 90 de ani de la nașterea lui Serghei Esenin; la Metropolitan Museum din New York — expoziția „Van Gogh la Arles"; la Madrid, în „Sălile Pablo Picasso", o mare expoziție antologică a pictorului Francis Picabia. Expoziții: Berna — „Tânărul Picasso" (lucrări de „perioada albastră"); Montreal — „Pablo Picasso — întâlnire la Montreal"; Londra (Sălile Academiei Regale de Artă) și Philadelphia (Muzeul de Artă) — retrospective Chagall; Hanovra — expoziția „Chagall pe hârtie".

— Mor: Vincente Aleixandre; Marc Chagall.

1986 — Wole Soyinka (Nigeria) — Premiul Nobel pentru Literatură. Opera laureatului reprezintă mesajul *negritudinii* — curent literar care a marcat apariția primilor mari scriitori reprezentativi ai „Africii negre". Wole Soyinka este și autor al unor volume de poezii — *Indignare și alte poeme* (1967); *O navetă în criptă* (1972); *Poeme ale Africii negre* (1975); *Ogun abibman* (1977), amplu poem care evocă figuri mitologice (Ogun) sau istorice.

— Studii despre poeți și artiști plastici: cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la nașterea lui Tagore, apare un album cu *Acuarelele lui Tagore*; Jimmy Ernst — *Nu tocmai o natură moartă. Amintiri despre tatăl meu Max Ernst.*

— Alte evenimente cultural-artistice: Veneția — în palatul Grassi de pe Canal Grande se deschide o amplă expoziție consacrată **futurismului** italian (1909—1920), cuprinzând și bogate informații despre viața și opera lui Filippo Marinetti; Madrid — desenele lui Federico García Lorca sunt expuse în sălile Academiei Spaniole de Istorie, Arheologie și Belearte, după ce fuseseră prezentate la Granada; 100 de ani de la apariția, în revista „La Vogue", a *Iluminărilor* lui Arthur Rimbaud; 90 de ani de la nașterea lui Tristan Tzara; Düsseldorf — Muzeul Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen prezintă una din cele mai ample colecții de pictură din secolul al XX-lea; Madrid — expoziție *Max Ernst*, cu lucrări ale artistului începând din anul 1900; Londra — la Tate Galery — expoziție *Oskar Kokoschka*, deschisă cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea artistului; Londra — la Royal Academy — expoziția *Je Suis le Cahier: Caietele de schițe ale lui Pablo Picasso*; Madrid — la Muzeul Spaniol de Artă Contemporană — expoziția *Pablo Picasso la Madrid*; 100 de ani de la nașterea sculptorului belgian Constant Permeke.

— Moare Henry Moore.

Scanned with OKEN Scanner

1987 — Joseph Brodsky (Rusia) — Premiul Nobel pentru Literatură. Poetul s-a născut în 1940, la Sankt-Petersburg. În anii '50, în poeme publicate clandestin, exprimă inadeziunea la ordinea comunistă. În 1964, un tribunal din fostul Leningrad îl condamnă la 5 ani deportare, după o internare într-un spital psihiatric. În 1972 a fost expulzat. S-a stabilit în S.U.A. Din 1977 a început să scrie direct în engleză.

— Poezie: Ezra Pound — *Cantos*, cuprinzând și două poeme inedite (Editura Faber & Faber).

— Alte scrieri ale poeților: la Paris apare volumul lui Louis Aragon *Apărarea infinitului*, operă de inspirație *suprarealistă*; la Frankfurt, germanistul Konstantin Asadovski publică 42 de scrisori inedite ale lui Rainer Maria Rilke.

— Studii despre poeți și artiști: la Moscova apare o masivă monografie *Boris Pasternak*, semnată de Evgheni Pasternak; la Paris, Pantus Hulton, Natalia Dumitrescu și Alexandru Istrati semnează monografia *Brâncuși*; Pierre Daix publică monografia *Picasso* (reeditată cu completări în 1991); apare ediția franceză a lucrării lui Werner Spies, *Picasso, pastele, desene și acuarele*, prezentare a operelor artistului expusă în 1986 la Düsseldorf; Danièle Giraudy publică volumul *Picasso — memoria privirii*; Arnold și Marc Glimcher editează *Caietele lui Picasso*.

— Alte evenimente cultural-artistice: la Moscova se constituie comisia pentru valorificareamoștenirii literare a lui Boris Pasternak; se instituie Premiul Internațional „Pablo Neruda"; la Leningrad (actualul Sankt-Petersburg) este inaugurat Muzeul „Ana Ahmatova"; 100 de ani de la nașterea lui Georg Trakl; Rafael Alberti e sărbătorit la împlinirea vârstei de 85 de ani; Paris, la Centrul Pompidou — expoziție *Le dernier Picasso (Ultimul Picasso)*; 100 de ani de la nașterea lui Chagall; la Muzeul Pușkin din Moscova — expoziție *Chagall*; la Centrul Pompidou din Paris — expoziție de grafică *Oskar Kokoschka*; la Muzeul de Artă Modernă din New York — retrospectivă *Paul Klee*; la Tokio se constituie *Muzeul Dali*; la Palazzo Vecchio din Florența — expoziție *Henry Moor*; la Palma de Mallor — expoziție *Juan Miró* (lucrări din anii 1950—1980).

1988 — Poezie: Paris: apare primul volum din *Operele complete* ale lui André Breton, cuprinzând scrieri din perioada 1911—1930 (de la prima culegere — *Mont de Piété* — până la *Second Manifeste de Surréalisme*, inclusiv; Madrid: apar poemele lui Salvador Dali.

Scanned with OKEN Scanner

— Alte scrieri ale poeților: la Paris este publicată corespondența dintre Rainer Maria Rilke și prințesa mecenă Marie de la Tour et Takis; de asemenea, scrisorile lui Salvador Dali către Federico García Lorca; La Londra, cu prilejul împlinirii a 100 de ani de la nașterea lui T. S. Eliot, sunt publicate pentru prima dată scrisorile poetului, considerate a deschide calea „remarcabilului adevăr despre omul care a ajuns să fie scriitorul cu cea mai mare putere de influență în literatura britanică a secolului al XX-lea".

— Studii despre poeți și artiști plastici: la Paris apare prima mare biografie *Baudelaire*, semnată de Claude Pichois și Jean Ziegler; Charles Gateau consacră o carte vieții lui Paul Éluard; Bernard-Henry Lévy publică un volum care îmbină documentarea biografică și invenția romanescă: *Les deriers Jours de Charles Baudelaire (Ultimele zile ale lui Charles Baudelaire*, traducere în limba română, 1993); Frankfurt: Peter Ackroid publică prima amplă biografie consacrată lui T. S. Eliot; New York: Mark Polizotti publică o biografie consacrată lui André Breton; Madrid: documente și materiale noi sunt cuprinse de Augustin Sanchez Vidal în volumul *Buñuel, Lorca, Dali: o enigmă fără sfârșit*; la Paris apare și volumul semnat de Brigitte Leal, *Les Demoiselles d'Avignon*, cuprinzând desene provenite din 15 caiete de schițe folosite de Picasso pentru pregătirea operei sale celebre din 1907.

— Alte evenimente cultural-artistice: 100 de ani de la nașterea lui T. S. Eliot și a lui Giuseppe Ungaretti; 70 de ani de la moartea lui Guillaume Apollinaire; New York — expoziție cu desenele și picturile lui Federico García Lorca; a doua ediție a Festivalului Internațional (prima — în 1987) organizat, la sediul UNESCO din New York, de asociația „Poeții fără frontieră" (constituită în 1986), când primesc medaliile „Picasso" Rafael Alberti, Jon Brossa și Octavio Paz; Rafael Alberti este ales membru de onoare al Academiei Regale de Arte „San Fernando" (Madrid), pictura constituind pentru poet marea sa pasiune, alături de poezie; săptămânalul parizian „Magazine Littéraire" consacră un număr, ilustrat cu fotografii și desene, marilor maeștri ai versului francez din secolul al XX-lea; Paris — la Muzeul Picasso: expoziție cuprinzând totalitatea desenelor, schițelor, încercărilor prealabile care au dus la creația finală a lui Picasso „Domnișoarele din Avignon"; Veneția — amplă expoziție *De Chirico*, prilejuită de centenarul nașterii artistului; Moscova — la Muzeul Pușkin — expoziție *Salvador Dali* (gravuri, sculpturi, ilustrații de carte); Helsinki — expoziția *Vremea*

Scanned with OKEN Scanner

schimbărilor — 1905—1930, cu opere ale artiștilor ruși avangardiști; București, la Muzeul de Artă — expoziție de sculptură spaniolă contemporană (opere predominant „*postmoderne*").

1989 — Poezie: Rafael Alberti încheie un nou volum de versuri, *Golfo de Sombras (Golful de umbre)*; la Madrid apare o nouă antologie *Federico García Lorca*, cuprinzând și versuri inedite, printre care și sonetul *La mujer lejana (Femeia din depărtare)*; de asemenea, se reeditează textul integral, însoțit de comentarii, al poeziilor lui Federico García Lorca din volumul *Poetul la New York*.

— Alte scrieri ale poeților și artiștilor plastici: Paris — apare postum cartea autobiografică a lui Louis Aragon, *Pour expliquer ce que j'étais (Pentru a explica ce eram)*; de asemenea, sunt publicate *Scrierile* lui Picasso (texte poetice și două piese de teatru).

— Studii despre poeți și artiști plastici: Editura „Oscar" Mondadori tipărește volumul *Pentru cunoașterea lui Pound* (cu ample referiri la poeziile din 1908—1920 și la *Cantos*); Berna — apare ediția critică a *Jurnalelor din 1898—1981* ale lui Paul Klee.

— Alte evenimente cultural-artistice: 100 de ani de la moartea lui M. Eminescu; 100 de ani de la nașterea Gabrielei Mistral; Bibliotecii Naționale din Paris îi sunt donate numeroase manuscrise (multe inedite) ale lui Guillaume Apollinaire; Moscova — „Prelegerile Pasternak" — simpozion dedicat creației poetului; Veneția — la palatul Grassi — expoziția *Artele în Italia. Prezențe 1905—1945*, în care predomină operele aparținând „futurismului" și „futurismului metafizic" (Giorgio Morandi, Giorgio de Chirico); New York — la Muzeul de Artă Modernă — expoziția *Picasso și Braque, pionieri ai artei cubiste* (lucrări din anii 1907—1914); Londra — la Annely Juda Gallery — expoziție *De la Picasso la abstracționism*; Moscova — retrospective *Malevici* și *Kandinsky*; Zürich (la Kunsthaus) și New York (la Pace Gallery) — expoziții cu schițe din *Caietele* lui Picasso; Kassel (Germania) — retrospectivă *Salvador Dali* (material documentar: Daly literat, dramaturg, scenarist, eseist); Londra — la Galeria Whitechapel — expoziție cu lucrările lui Joan Miró din anii 1930—1938; Praga — la Muzeul Literaturii Cehe — expoziție cu gravurile lui Salvador Dali, printre care și ilustrații la *Cântecele lui Maldoror* de Lautréamont: București — la Căminul Artei — expoziție de *Gravură franceză contemporană* (printre exponate, gravuri de Picasso, Braque, Chagall, Miró).

— Mor: poetul cubanez Nicolás Guillen; Salvador Dali.

Scanned with OKEN Scanner

1990 — Octavio Paz (Mexic) — Premiul Nobel pentru Literatură. Poetul „a integrat într-o sinteză luminoasă căutarea omului în plan metafizic și salvarea lui în plan istoric, labirintul singurătății și iubirea dătătoare de plenitudine și destin“ (Paul Alexandru Georgescu).

— Poezie: Paris: — *Opere* de Boris Pasternak (în colecția Pléiade); ediția definitivă a întregii opere poetice a lui Léopold Sédar Senghor.

— Studii despre poeți, opere și curente artistice moderne: în editurile engleze, cu prilejul centenarului Boris Pasternak, apar lucrările: Peter Levi, *A Biography*; Christopher Barnes, *A Literary Biography, I. 1890—1928*; Evgheni Pasternak, *Boris Pasternak, The Tragic Years 1930*; Paris: revista „Magazine Littéraire“ consacră un număr lui Charles Baudelaire; Henri Béhar și Michel Carassou publică volumul *Dada. Histoire d'une subversion (Dada. Istoria unei subversii)*, lucrare fundamentală pentru înțelegerea originilor literaturii și artelor de după primul război mondial; „cea mai frumoasă carte a anului editorial francez“ — *Picasso, Guernica* (facsimile care ilustrează geneza celebrului tablou); Geneva — Marc Dachy publică un *Jurnal al mișcării dada* (privită ca un „curent internațional“).

— Alte evenimente cultural-artistice: București — la Ateneul Român — sărbătorirea a 140 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu; Centenar Boris Pasternak: la Moscova, la Muzeul Pușkin — expoziția *Lumea lui Pasternak*; centenar Van Gogh (100 de ani de la moartea pictorului); Torino — Colocviu Internațional dedicat poetului Antonio Machado y Ruiz; președinte de onoare al reuniunii: Rafael Alberti; Paris — în Pavilionul Artelor de la „Forum des Halles“ — expoziția *Saint-Germains-des-Prés, 1945—1950*, care evocă efervescența creatoare din acest celebru cartier parisian; la Petit Palais — retrospectiva pictorului belgian *James Ensor*; la Grand Palais expoziție *Picasso*; la Galeria Didier Imbert — expoziție cu lucrările lui *Picabia*; New York — la Muzeul de Artă Modernă — expoziția cuprinzând 400 de opere ale lui Picasso și Braque, în care „se cânta pe două voci marea epopee a artei moderne“ („Paris Match“); Amsterdam — cea mai mare retrospectivă *Van Gogh*, prilejuită de împlinirea a 100 de ani de la moartea pictorului; la Muzeul Casei Rembrandt — expoziție *Picasso—Rembrandt*, dovedind influența pictorului olandez asupra celui spaniol; Madrid — expoziție de desene *Juan Miró* (500 de lucrări ale artistului catalan); Villenneuve d'Ascq — re-

Scanned with OKEN Scanner

trospectivă *Fernard Léger* care acoperea 50 de ani de creaţie a artistului (1904—1954); Verona — expoziţia *Picasso în Italia* (opere din primăvara anului 1917); Berna — expoziţie *Paul Klee*, organizată cu prilejul împlinirii a 50 de ani de la moartea artistului (au fost expuse lucrări din ultimii ani ai vieţii pictorului; Liège — Fundaţiile Saint-Paul-de-Vence şi Naeghi — organizatoare ale expoziţiei *Juan Miró*; la Lima — colocviu privind *Aventurile suprarealismului în Peru şi America Latină.*

— Moare Philippe Soupault, „ultimul mare suprarealist" francez.

1991 — Poezie: sunt descoperite două poeme inedite ale lui T. S. Eliot: *Mr. Pigstyle: The Elegant Pig* şi *How to Picka Possum* (Domnul Pigstyle: *Porcul cel elegant* şi *Cum să prinzi un opossum)*; la Paris este editat al şaselea şi ultimul volum al *Operelor complete* ale lui Tristan Tzara, în care este cuprins şi eseul *Le secret de Villon (Secretul lui Villon)*, încercare de decriptare a anagramelor lui François Villon; la Atena apare volumul lui Odysseas Elytis *Ta eleghia tis exopetras (Elegiile Pietrei Dinafară)*, cu prilejul sărbătoririi a 80 de ani de la naşterea poetului.

— Studii despre poeţi şi artişti plastici: Paris — la împlinirea a 100 de ani de la moartea lui Arthur Rimbaud apar: un album ilustrând *Călătoriile* poetului şi un *Dicţionar Rimbaud*, alcătuit de Claude Jeancolas; Henry Lecaye publică volumul *Le Secret de Baudelaire (Secretul lui Baudelaire)*, consacrat prieteniei ataşate a poetului pentru sora fratelui său vitreg, Claude Alphonse, dovedită prin extrase din *Les Fleurs du Mal*; John Richardson publică un prim volum din biografia în patru părţi a lui Picasso.

— Alte evenimente cultural-artistice: Grecia — în insula Creta — Al X-lea Congres al Organizaţiei Mondiale a Poeţilor; preşedinte — Léopold Sédar Senghor; în comitetul cultural — Rafael Alberti; Paris — Biblioteca Istorică găzduieşte biblioteca lui Guillaume Apollinaire (cărţi dedicate sau adunate de poet, manuscrise, fotografii, obiecte de artă neagră, tablouri, sculpturi de Robert Delaunay, Max Iacob, Amadeo Modigliani, Picasso...); la Centrul Georges Pompidou — expoziţie consacrată lui André Breton; la Casa Poeziei — cea mai mare expoziţie organizată până atunci despre viaţa şi opera poetului expresionist austriac Georg Trakl; la Galeria Didier Imbert — expoziţie cu fotografiile lui Constantin Brâncuşi, ilustrând unele din operele sale din anii 1910— la Muzeul d'Orsay — retrospectivă consacrată pictorului norvegian

Scanned with OKEN Scanner

Edvard Munch; la Londra (Tate Galery), apoi la Stuttgard, Düsseldorf și Paris — retrospectivă Max Ernst; Liège Fundația Saint-Paul-de-Vence organizează o amplă retrospectivă consacrată sculptorului elvețian Alberto Giacometti; Washington — la Muzeul Hirshhorn — expoziția *Stampe de Picasso*, din colecția muzeului; Stuttgart — La Städtische Galerie — expoziție cu prilejul centenarului nașterii lui *Otto Dix*, reprezentant de primă mărime al expresionismului german; Boston — la Museum of Fine Arts — expoziție *Plăcerile Parisului — de la Daumier la Picasso*; Bielefeld (Germania) — la Kunsthale — expoziția *Suprarealismul lui Picasso* — 1925—1937; Londra — la Royal Academy — expoziție *Pop-Art* (manifestări din ultimii 20 de ani).

1992 — Paris — apare volumul de convorbiri dintre Octavio Paz și Julian Rios, *Solo à deux voix (Solo* /fără acompaniament/ *la două voci)*; Octavio Paz publică volumul *L'Autre voix*[5] *poésie et fin du siècle (Alte voci: poezie și sfârșit de secol)*, un eseu.

— Studii despre poeți și artiști plastici: Paris: Anatoli Neiman publică o biografie *Ana Ahmatova*; este editat un volum de *Corespondență* a lui Valery Larbod, cuprinzând scrisori adresate lui Saint-John Perse și Tristan Tzara; Anett și Luc Vezin analizează, în eseul *Kandinsky* și „*Cavalerul albastru*", perioada petrecută de pictor la München (din 1896 până la izbucnirea primului război mondial), când scrie *Du spiritual dans l'art (Despre spiritual în artă)*.

— Alte evenimente cultural-artistice: Derek Alton Walcot (n. 1930) — Indiile de Vest — Premiul Nobel pentru Literatură. Scriitorul a publicat, printre altele, șaisprezece volume de poezie; lirica constituie „partea cea mai solidă a operei sale, se concentrează... asupra temei identității și a nenumăratelor ei variante, cum ar fi incertitudinea moștenirii culturale, artistul și actul creației în Lumea Nouă, exilul, imposibila întoarcere, istoria colonială și transcenderea istoriei, habitarea la periferia marilor culturi, rasismul și prăbușirea imperiilor, tensiunea dintre Lumea Nouă și Lumea Veche, peisajul ca expresie a etosului" (Rodica Mihăilă); S.U.A. — Universitatea Rutgers din Newark (statul New Jersey) „Partisan Review" organizează o conferință a lumii intelectuale mondiale: *Intelectualii și schimbările sociale din Europa Centrală și de Est*; printre participanți — poeții Czeslaw Milosz și Joseph Brodsky, laureați ai Premiului Nobel pentru Literatură; Paris — expoziție *Matisse și Baudelaire*, ilustrând atracția celebrului pictor pentru opera poetului; Ferrara — amplă

Scanned with OKEN Scanner

retrospectivă a pictorului Marc Chagall; New York — la Muzeul de Artă Modernă — expoziţie *Henri Matisse*.

1993 — Paris — traduceri franceze ale cărţilor lui Joseph Brodsky: *Acqua alta* (eseuri) şi *Vertumme et autres poemes (Vertume şi alte poeme)*; în volumul *Epouser la notion (A adopta noţiunea)* Jean-Pierre Richard publică un test inedit al lui Mallarmé; este editat volumul *Apollinaire critique d'art (Apollinaire critic de artă)*, cu referinţe la operele lui Vlaminck, Derain, Picasso, Braque, Delaunay, Léger, Picabia, Kandinsky.

— Studii despre poeţi şi artişti plastici: Cambridge — Hugh Underhill, abordând experienţa subiectivă în poezia britanică şi irlandeză, publică volumul *Problema conştiinţei în poezia modernă*; în Editura Universităţii Yale apare *Istoria literaturii ruse* (din secolul al XVI-lea şi până la teatrul „cubo-futurist" al lui Maiakovski şi poezia contemporană „samizdat"); Paris — apare versiunea franceză a biografiei lui Humpey Carpantier consacrată lui Ezra Pound, autorul *Cantos*-urilor; Pierre Daix publică volumul *Viaţa de zi cu zi a suprarealiştilor* (perioada 1917—1932); în „Caietele N.R.F." apare corespondenţa dintre Dag Hammarskjöld şi Saint-John Perse, purtată în anii 1955—1961; Jacques Dupin publică ampla monografie *Miró*; New York — Viviane Endicott Barnett publică volumul I din catalogul operelor lui *Vasili Kandinsky* (perioada 1900—1921).

— Alte evenimente cultural-artistice: Paris: Biblioteca Naţională organizează la Galeriile Mausart şi Mazarine expoziţia *Primăvara geniilor*; exponatele ilustrau viaţa şi opera unor oameni fără pereche, printre care Rimbaud şi Picasso; Marsilia — expoziţie ilustrând relaţia poezie-pictură; printre exponatele care dovedesc sincronismele avangardei — „caligrame" de Ezra Pound şi Guillaume Apollinaire; Bonn — la Galeriile de Artă — expoziţia *Sculptură monumentală de Alexander Calder*, american din Philadelphia, venit în Franţa, în momentul *suprarealismului*; o expoziţie de sculptură *Alexander Calder* a fost deschisă şi în cartierul parisian la Défense; Bucureşti — la Galeria Teatrului Naţional — expoziţia *Bucureşti, anii '20—'30*; de asemenea, Colocviul naţional *Artă şi arhitectură: între avangardă şi modernism (1915—1935)*; Nisa — Colecţia Muzeului de Artă modernă şi Contemporană prezintă lucrări ilustrând istoria avangardei europene şi americane din anii '60; printre lucrări, selecţie de *Pop Art* din S.U.A.; Barcelona — expoziţie *Juan Miró*, organizată cu prilejul cente-

Scanned with OKEN Scanner

narului nașterii artistului; Canada — în orașele din statul Ontario — expoziția *Gravuri măiestre*, printre care lucrări de Picasso; New York — la Galeriile Guggenheim — expoziția *Marea Utopie*; *Avant-Garda rusă și sovietică, 1915—1932*; dominante — lucrări suprarealiste și constructiviste.

— 100 de ani de la nașterea lui Jorge Guillén; 90 de ani de la apariția revistei italiene de literatură, istorie și filosofie „Critica"; 50 de ani de la moartea lui Eugen Lovinescu; 10 ani de la moartea lui Nichita Stănescu.

. . . . . .

iulie 1993

Notă: *Tabelul cronologic* nu cuprinde traduceri în limba română ale versurilor marilor poeți moderni. Aceste traduceri sunt prezentate, selectiv, în bibliografiile din următoarele pagini ale acestei cărți.

Scanned with OKEN Scanner

II

ÎNSEMNĂRI ÎN MARGINEA UNOR POEME MODERNE

Scanned with OKEN Scanner

ARTHUR RIMBAUD

(1954—1891)

„Ca poet, Rimbaud a „funcţionat“ doar patru, cinci ani... Dar în acest interval de timp, oricum foarte scurt, el a săvârşit una din cele mai însemnate şi mai semnificative primeniri ale poeziei franceze, cu urmări notabile în literatura universală. De la poezia uşor retorică, tributară multor „maeştri“, ...Rimbaud ajunge, foarte rapid, la „sunetele noi“ visate de Baudelaire...; esenţială este radicalitatea demersului poetic preconizat — şi *practicat* de Rimbaud, cu riscurile de el însuşi prevăzute şi asumate. Întreaga poezie modernă, din Franţa şi de aiurea, a crescut din aceste rădăcini, desigur amare, dar nu mai puţin viguroase... În decurs de numai câţiva ani, Rimbaud a străbătut un itinerar care reprezintă, în esenţă, căile unui întreg secol de poezie, inclusiv moartea acesteia (în sensul în care Nietzsche vorbise despre „moartea lui Dumnezeu“). De la parnasianismul debutului până la suprarealismul „avant la lettre“ al ultimei faze, trecând prin simbolismul liricii din faza intermediară, el a parcurs grăbit (Mallarmé nu greşea considerându-l „un passant considérable“, un trecător considerabil) aproape toate drumurile deschise poeziei“.

(Petre Solomon, *Geniul grăbit al poeziei franceze*, în vol.: Arthur Rimbaud, *Integrala poetică*, 1992)

VELIERUL BEAT

(Le bateau ivre)

1871

Cum lunecam la vale pe-a apelor oglindă,
N-am mai simţit odgonul întins de edecari:
Cu chiote, Piei Roşii-i luaseră drept ţintă
Legându-i, goi, pe maluri, de coloraţii pari.

Scanned with OKEN Scanner

De echipaje nu-mi mai păsa acum — că poartă
Bumbac din Englitera ori grâu din Flandra. — Când,
Cu edecarii-odată, se stinse orice ceartă,
Am fost lăsat pe Fluvii oriunde să mă-avânt.

Eu, ce fusesem, iarna, mai surd decât un creier
De ţânc, am dat năvală prin al mareei val!
Şi nici un promontoriu atins de-al meu cutreier
N-a mai văzut vreun iureş atât de triumfal.

Furtunile-mi sfinţiră treziile marine.
Mai slobod decât dopul pe ape-am dănţuit
— Şi zice-se că ele doar leşuri duc, haine —
Vreo zece nopţi, iar farul neghiob nu mi-a lipsit!

Curata, verdea undă, mai dulce decât pare
Copiilor chiar mărul cel acru, m-a spălat
De vărsături şi pete de vin; zvârlind în mare
Şi ancoră şi cârmă, în voie m-a lăsat.

De-atunci mă scald întruna în Marea lactascentă[1],
Ca-ntr-un Poem de aştri pătruns şi devorând
Azurul verde-n care vreun înecat — absentă
Şi palidă stafie — coboară când şi când;

Şi-n care, dând culoare sălciilor seninuri —
Deliruri şi cadenţe ascunse-n străluciri, —
Mai largi decât ni-e lira, mai tari ca orice vinuri,
Fac să dospească fierea roşiaticei iubiri!

Ştiu bolţile ce crapă sub fulgerele dese,
Ştiu trombele, şi seara, şi Zorii plini de-avânt —
Popor de porumbiţe — şi am văzut adese,
Tot ce crezuse Omul că vede pe pământ!

Văzut-am cum un soare pătat de-un mistic sânge
Iluminează cheaguri prelungi şi viorii, —
Cum draperia mării, foşnind, sub zări îşi strânge
Talazurile — parcă eroi de tragedii!

---

[1] Lactascent(ă) — sensul propriu: care conţine un suc lăptos. În poem, sensul acestui cuvânt este conotativ.

Scanned with OKEN Scanner

Visat-am noaptea verde cu-omături uluite —
Săruturi care urcă în ochii mării, lent, —
Mișcarea unor seve în veci neauzite,
Fosforuri cântătoare arzând incandescent!

Urmat-am, luni de-a rândul, a valurilor turmă —
Ca niște vaci zălude izbind în stânci, avan —
Fără-a visa că talpa Madonelor, din urmă
E-n stare a împinge puhavul Ocean![2]

Am dat peste Floride fantastice, în care
Erau ochi de pantere și piei de om și flori!
Treceam prin curcubeie întinse pe sub mare
Ca niște hățuri pentru verzuiele vâltori!

Văzut-am bălți dospinde, cu stufărișuri, unde
Cu-ncetul putrezește câte-un Leviatan[3]!
De-asemeni, cataracte care se pot ascunde
Sub calmul plat, când fierbe al apelor noian!

Ghețari, bolți de jăratec, sori de argint și aur,
Și sidefii talazuri, — epave-n vreun golf brun
Unde, căzând din arbori scălâmbi, câte-un balaur
Mâncat de pureci, lasă un negricios parfum!

Aș fi dorit să vadă copiii-această lume
A apei, — peștii-aceia de aur, cântători.
— Ieșim în larg pe-un leagăn de înflorite spume,
Mă-naripa o boare de taină, uneori.

Martir sătul de Zone și Poli, purtam pe buze
Suspinul mării — balsam pentru-ostenitu-mi trunchi;
Ea îmi zvârlea flori negre cu galbene ventuze —
Și-ncremeneam precum o femeie, în genunchi...

---

[2] Poetul amintește legenda târgului Saintes-Maries-de-la Mer în Camargue. După legendă, în acest târg s-ar fi oprit cele trei Marii care se salvaseră dintr-o furtună pe mare.

[3] Leviatan (Leviathan) — monstru marin fabulos (în *Vechiul Testament*). Simbol al colosalului.

Eram aproape-un ostrov podit cu găinaţuri
De paseri cârcotaşe, cu ochi bălai, — plutind
Până simţeam că-n plasa de-odgoane şi de laţuri
Coboară înecaţii ; de-a-ndoaselea, dormind !

Velier pierdut sub părul atâtor mări pletoase
Zvârlit de uragane-n eterul pustiit, —
Eu, căruia nici Hansa[4] cu navele-i făloase
Nu mi-ar fi scos din apă scheletul cherchelit ;

Eu, slobodă odraslă a fumului şi-a ceţii,
Ce sfredeleam chiar cerul, roşcat precum un zid
Ce poartă — hrană dulce, visată de poeţii
Blajini — licheni de soare şi muci de-azur limpid ;

Eu, scândură năucă, smălţată cu planete
Electrice, şi trasă de hipocampi[5], pe când
Se prăvăleau, izbite de Iulie cu sete
Ultramarine ceruri cu pâlniile-arzând ;[6]

Eu, ce simţeam la cincizeci de leghe, depărtare
Maelstromele şi chiţii gemând în rut[7], perechi —
Eu, torcătorul veşnic de-albastră nemişcare,
Duc dorul Europei cu parapete vechi !

Văzut-am siderale arhipeleaguri, plauri
Al căror cer bezmetic spre nave stă deschis :
— O, Vlagă viitoare, milion de păsări de-aur,
Ţi-s nopţile acestea, loc de surghiun şi vis ?

---

[4] Hansa — puternică asociaţie medievală a comerţului maritim.

[5] Hipocamp(i) — în mitologie, animal fabulos (cap de cal, trup sprijinit pe două picioare, coadă de peşte) care trage carul lui Neptun, zeul mărilor. Termenul denumeşte şi un mic peşte de mare, de forma unui cal.

[6] Sugerarea u ıor puternice furtuni marine asemănătoare celor din preajma Maelstromului, amintit în versul 85 al poemului.

[7] Rut — stare fiziologică la animale (mai ales la mamifere, din categoria cărora fac parte şi „chiţii" — balenele), în perioada înmulţirii lor.

Dar prea am plâns! Ajunge! Sfâşietori sunt zorii.
Cumplită-i orice lună, iar soarele-i amar:
M-a toropit iubirea, căci lâncezi i-s fiorii.
O, sparge-mi-s-ar trunchiul! în mare să dispar!

De mai doresc vreo apă din Europa, iată
E balta neagră, rece, pe care-n asfinţit
Un trist copil împinge, stând în genunchi, o biată
Bărcuţă, ca un flutur de Mai, abia iţit.

O, nu mai pot să lunec prin vraja voastră, valuri
Menite cărăuşii bumbacului să fiţi!
Nici să înfrunt trufia drapelelor, pe maluri,
Nici să plutesc sub ochii pontoanelor, cumpliţi!

(În româneşte de Petre Solomon)

Poemele lui Arthur Rimbaud sunt scrise, în majoritatea lor, în primii ani ai deceniului al optulea al veacului trecut. Ele au dat o maximă strălucire simbolismului francez şi au deschis totodată, pe linia vizionarismului lui Charles Baudelaire, împreună cu poemele lui Stéphane Mallarmé, cele mai largi orizonturi liricii secolului nostru. Numeroase trăsături artistice definitorii ale acestei lirici evocă, dincolo de fenomenul unor înrâuriri directe, înnoirile aduse de Rimbaud poeziei.

Poemul *Velierul beat (Le bateau ivre)* este o creaţie reprezentativă pentru viziunea artistică a lui Arthur Rimbaud şi pentru tehnica sa poetică. In devenirea operei lui Rimbaud, el se află la răscrucea unor drumuri ale căutărilor spirituale şi artistice ardente ale poetului, marcând graniţa dintre versurile sale aşa-numite clasice, scrise până spre jumătatea anului 1871, în care ecourile lecturilor din autori contemporani şi formele prozodice tradiţionale nu limitau totuşi o pregnantă originalitate şi o afirmată poetică novatoare, şi poemele sale esoterice, în stihuri libere sau în proză, din *Ultimele versuri (Derniers Vers)*, *Un răstimp în infern (Une Saison en Enfer)* şi *Iluminările (Les Illuminations)*, opere de la care vor porni multe din drumurile liricii secolului nostru. Cu acestea din urmă se încheie creaţia poetică a lui Rimbaud, manifestată fulgerător şi curmată cu totul neaşteptat, în 1873, când autorul *Iluminărilor*, care abia împlinise 19 ani, hotărăşte să arunce vălul unei tăceri depline asupra poeziei şi să se dedice unor ocupaţii diverse, cu totul străine de literatură. Spirit contestatar, aşa cum dovedesc nu numai scrierile, ci şi faptele sale, revoltat, uneori anarhic, împotriva ordinei şi moralei vremii sale, împotriva religiei, împotriva unui pozitivism îngust, care respingea rolul creator al imaginaţiei, Arthur Rimbaud,

Scanned with OKEN Scanner

cel care căutase în universul poeziei eliberarea de o realitate apăsătoare pare a se ridica, prin gestul fugii sale din cetatea literelor, împotriva poeziei însăși. Neliniștea, căutările frenetice al lui R i m b a u d, dovedite de toate scrierile sale, se prelungesc astfel din domeniul poeziei, pe care o supusese unei „alchimii" duse până la ultimele consecințe, în cel al vieții.

Din perioada elaborării poemului *Velierul beat* datează și două cunoscute scrisori ale lui R i m b a u d, care cuprind profesiunea de credință a tânărului poet și expun tehnica sa artistică sau „metoda" sa, cum spunea I o n B a r b u, care a subliniat luciditatea actului creator rimbaldian. Aceste două scrisori, numite de criticii literari și „Scrisorile vizionarului" („Les Lettres du voyant"), pentru că ideile pe care le cuprind se grupează în jurul noțiunii de „vizionar", sunt documente estetice de primă importanță pentru înțelegerea creației lui R i m b a u d, în general, și a poemului *Velierul beat*, în mod deosebit: între ideile estetice ale lui R i m b a u d și creația sa poetică se pot stabili uneori raporturi de concordanță deplină.

R i m b a u d arăta, în scrisorile amintite, că vrea să fie un adevărat poet și, în acest scop, „se străduiește să devină *vizionar*", să ajungă „la necunoscut prin dereglarea *tuturor simțurilor*", adică printr-o desprindere, prin abandon, de eul empiric, de realitatea palpabilă și o dăruire totală inspirației revelatoare de lumi nevăzute și neauzite, pe care numai imaginația neîngrădită de experiența imediată poate să le aducă în lumina conștiinței. Poezia concepută astfel nu semnifică decât propria-i lume, nu poate fi raportată la un alt univers.

După opinia lui R i m b a u d, poetul devine vizionar nu grație inspirației divine, ci prin voință, prin dirijarea „îndelungă, imensă și lucidă" a simțurilor pentru a „ajunge la necunoscut". Poetul este conștient că, în efortul de a ancora „printre lucruri neauzite și indicibile", poate să piardă „puterea de înțelegere a propriilor viziuni". Chiar dacă încercarea lui de a ajunge necunoscutul eșuează, faptul trebuie privit ca un impas vremelnic, pentru că „vor veni după el alți lucrători oribili și vor începe la orizonturile lângă care celălalt s-a prăbușit!" (Traducere: Petre Solomon).

Aceste reflecții ale lui R i m b a u d, care își au sursa în idealismul filozofic al lui P l a t o n, reînviat de unii reprezentanți ai Renașterii, afirmă, dincolo de caracterul lor speculativ și de o anumită dorință de epatare proprie impetuosului tânăr poet, răsfrântă și în limbajul „scandalos" al unor poezii și scrisori, direcții fundamentale ale creației sale, ca și ale unei părți însemnate a poeziei moderne: căutarea necontenită, uneori cu orice preț, a noului, proclamată încă de C h a r l e s B a u d e l a i r e, dorința de a ajunge în necunoscut, de a crea prin cuvânt și, adesea, numai în universul lui, o realitate unică, suprafirească, dar și pericolul ca versul să nu mai comunice mesajul gândit de creatorul lui, să rămână pentru totdeauna obscure

Scanned with OKEN Scanner

sau să se destrame până la pulverizarea în neant. Dar mai presus de toate, Rimbaud crede în forța poeziei de a dezvălui imagini ale universului care scapă cunoașterii sensitive. Acesta este, poate, mesajul estetic fundamental al poemului *Velierul beat*, încât unul din marii exegeți ai liricii moderne, Hugo Friederich, avea să spună în cartea sa pe care am citat-o: „S-ar părea uneori că Rimbaud plutește într-o beatitudine supraterestră, că vine din altă lume, strălucitor, extaziat".

Vizionarismul poetului francez se răsfrânge cu claritate în *Velierul beat*. Arthur Rimbaud ajunge la o asemenea obiectivare a impulsului liric încât nu mai lasă să transpară în poemul său nici faptul biografic, relevabil, cel puțin la nivelul genezei operei, în cazul creației multora dintre poeții clasici sau moderni, nici acea „inimă sensibilă" a scriitorilor romantici, care îi repugnă într-un asemenea grad autorului *Iluminărilor*, încât avea să declare, în spiritu-i de frondă cunoscut și cu hotărârea de a dinamita o anumită tradiție, că el „n-are inimă".

O poezie care respinge programatic imaginea unei realități palpabile, ca și expresia unor sentimente care pot fi trăite de toți, trebuie înțeleasă pornind de la natura viziunii pe care o proiectează cu mijloace artistice noi.

În centrul poemului lui Rimbaud nu se află nici peisajul descris, nici o anume stare psihică definită în relație cu acest peisaj, nici o frământare intimă, transpusă în limbajul meditației, ci un obiect-simbol, de care poetul se detașează total și pe care îl transformă în semn al mesajului său, având în vedere nu ceea ce poate semnifica el însuși, ci ceea ce poate dezvălui mișcarea lui într-un ritm frenetic și într-un spațiu halucinant, în care lucrurile se ordonează după alte legi decât cele cunoscute de noi; Arthur Rimbaud nu spune deci „am văzut mândrul velier..." sau „sunt sigur precum velierul care...", sau „sunt velierul rătăcit..." Eul poetic dispare. Evident, aceasta nu înseamnă că în forma impersonală a poemului nu se ascunde eul creatorului lui. E vorba de un procedeu poetic („sunt gândit", spunea Rimbaud într-una din scrisorile sale amintite) menit să sublinieze taina impulsului creator.

Velierul este obiectul-simbol în care se întruchipează subiectul poetic. Despre el se vorbește în întregul poem și tot el spune ce a „văzut" și ce a „simțit" după ce s-a desprins de maluri, s-a avântat impetuos *singur* în necunoscut și s-a rătăcit într-o lume aflată dincolo de marginile firescului:

„Cum lunecam la vale pe-a apelor oglindă,
N-am mai simțit odgonul întins de edecari..."

Această identificare a simbolului cu eul simbolizat constituie o tehnică poetică nouă, care depășește cadrul utilizării unei simple figuri de stil. În *Velierul beat*, imaginile, toate strălucitoare în fulgerarea lor de o clipă, sunt

Scanned with OKEN Scanner

componente organice ale unei structuri poetice dinamice care, în întregul ei, constituie o metaforă totalizatoare și purtătoare a semnificației generale a poemului.

Două motive poetice sunt relevate cu pregnanță în textul *Velierul beat*: motivul rătăcirii, pe care îl reîntâlnim în *Un răstimp în infern*, și al apei, ilustrat încă de una din primele creații ale lui Arthur Rimbaud, poema *Ofelia* (*Ophélie*, 1870). Motivul rătăcirii, adică al desprinderii de țărmuri, al evadării, al deschiderii spațiilor largi, nelimitate și al afundării în lumi neexplorate, reflectă setea rimbaldiană de cuprindere vizionară a necunoscutului. Motivul apei, al mărilor întinse și neștiute care poartă sunete și culori mirifice sau își rostogolesc valurile bântuite de nepotolite furtuni până în depărtările unde diferențele dintre albastrul lor și cel al cerului nu mai sunt sesizabile, astfel încât velierul înaintează, la un moment dat, pe drumurile azurului fără margini, este cel al acumulării și descărcării unor energii nebănuite, oglindind, în același plan simbolic, frământările, avânturile, clocotirile și erupțiile sufletului lui Arthur Rimbaud, poetul pe care André Gide și-l imaginase ca „un rug în flăcări". Amândouă aceste motive poetice, al căror element de relație — la nivelul detaliilor vizibile — devine corabia, susțin imaginile motrice dominante ale poemului. Aceste imagini, produse ale unei fantezii care nu cunoaște opreliști, aparent disparate sau constituite din elemente a căror asociere pare, potrivit percepției obișnuite, imposibilă, relevând când sunetele stranii, când frumuseți suprafirești învăluite într-o beție a culorilor, când lucruri respingătoare sau creând senzația unei plutiri eterice, în afara spațiilor accesibile simțurilor și în afara timpului măsurabil, se integrează, toate, unei mari metafore care semnifică destinul spiritual al poetului.

La început, ritmul mișcării e lent. Velierul lunecă pe „a apelor oglindă". Purtând „Bumbac din Englitera ori grâu din Flandra", el fusese ghidat de „edecarii" care, „luați drept țintă" de Pieile Roșii, amuțiseră. De aici înainte (de la versul 9), până la evocarea Europei (versul 84) nu mai întâlnim referiri la locuri geografice identificabile („Fluviile", „Floridele", „Maelstromele", toate la plural, sunt folosite ca nume generice, integrate imaginilor care conturează viziunea poetului, iar aluziile la târgul Saintes-Maries-de-la-Mer sau amintirea Hansei și a vaselor ei constituie elemente de relație care sprijină organizarea aceleiași viziuni; celelalte nume proprii sau cuvinte ortografiate ca nume proprii — Leviathan, Poema Mării ș.a. — desemnează personaje mitice sau au roluri simbolice). Acum, velierul desprins de țărmuri a „fost lăsat de Fluvii", e liber de orice constrângere („oriunde să mă-avânt"). El, care avea pornirea de a se izola în lumile imaginare pe care și le proiecta („fusesem, iarna, mai surd decât un creier / De țânc...", deci retras în visarea prunciei cerebrale), e ispitit de chemarea întinderilor necunoscute ale apelor,

Scanned with OKEN Scanner

pe care le străbate vijelios („am dat năvală prin al mareei val"), într-un iureș atât de triumfal", încât „nici un promontoriu atins" de cutreierul lui „N-a mai văzut" o asemenea impetuozitate. Furtunile dezlănțuite ale mărilor îi susțin iureșul. Simte beția nelimitărilor („Mai slobod decât dopul, pe ape-am dănțuit"), dar are și presentimentul că desfășurarea-i necumpătată îl poate duce la un sfârșit tragic („zice-se că ele / apele mării / doar leșuri duc, haine"). Desprinderea lui de țărmuri nu este încă definitivă (mai zărește „farul neghiob", pe care însă nu-l regretă. „Curata, verdea undă" a mărilor îl spală de tot ceea ce îi mai amintea de pământul lăsat în urmă („vărsături", „pete de vin"). Se lasă numai în voia apei, dispersându-se de ancoră și cârmă. Se scaldă în „Poemul Mării", plutind, extaziat, într-o lume supraterestră, cu „azururi verzi", „de aștri", și contopindu-se cu ea osmotic. E parte a naturii care absoarbe înecații descinși în mijlocul ei, dar din care viața izvorăște necontenit (face „să dospească fierea roșiaticei iubiri" în „Deliruri și cadențe ascuns-n străluciri"). Are imaginea necunoscutului la care dorea să ajungă omul printr-un act de voință, forțând limitele posibilităților sale de cunoaștere senzitivă („am văzut adese / Tot ce crezut-a Omul că vede pe pământ"). *Simte* și *vede* depărtarea unui univers fără hotare, cuprins de ritmul unor mișcări ample, frenetice, sălbatic prin lumea care îl populează, dar și prin jocul culorilor care-l învăluie, în ultimă instanță ireal: „bolțile se crapă sub fulgerele dese", „zorii" izbucnesc asemeni unui „popor de porumbițe", „un soare pătat de-un mistic sânge / Ilumineză cheaguri prelungi și viorii", marea „foșnind, sub zări își strânge / Talazurile". Tălăzuirile nocturne ale mării necunoscute, forfota ascunsă a viețuitoarelor ei multicolore îi deschid noi porți ale imaginației:

„Visat-am noaptea verde cu-omături uluite —
Săruturi care urcă în ochii mării, lent, —
Mișcarea unor seve în veci neauzite,
Fosforuri cântătoare arzând incandescent!"

Urmând „luni de-a rândul" ritmurile apei, velierul nu mai visa la țărmul de unde se desprinsese. Lumea în care se află i se relevă tot mai deosebită de realitățile pământești:

„Am dat peste Floride fantastice, în care
Erau ochi de pantere și piei de om și flori!
Treceam prin curcubeie întinse pe sub mare
Ca niște hățuri pentru verzuile vâltori!"

Văzut-am bălți dospinde, cu stufărișuri, unde
Cu-ncetul putrezește câte-un Leviatan!
De-asemeni, cataracte care se pot ascunde
Sub calmul plat, când fierbe al apelor noian!

Scanned with OKEN Scanner

Gheţari, bolţi de jăratec, sori de argint şi aur,
Şi sidefii talazuri, — epave-n vreun golf brun,
Unde, căzând din arbori scălâmbi, câte-un balaur
Mâncat de pureci, lasă un negricios parfum!

Aş fi dorit să vadă copiii-această lume
A apei, — peştii-aceia de aur, cântători.
— Ieşeam în larg pe-un leagăn de înflorite spume,
Mă-naripa o boare de taină, uneori."

Sentimentul pe care i-l trezesc toate aceste imagini este acela al sublimului: „Şi-ncremeneam precum o femeie, în genunchi...". Velierul se eliberează totuşi de vraja acestei lumi, sub fascinaţia căreia ar fi plutit mereu, „pierdut sub părul atâtor mări pletoase", din care n-ar fi fost smuls nici de puternicile „nave făloase" ale Hansei, dacă nu s-ar fi simţit iarăşi ca „un óstrov podit cu găinaţuri! De paseri cârcotaşe...", mod de a spune că în orice necunoscut s-ar fi avântat, purta cu el semnele şi limitele lumii din care se desprinsese. El, care rătăcise, „slobodă odraslă" a naturii până la cerul adevărat, nu la acela întinat de poeţii care nu s-au putut ridica la frumuseţea autentică (cerul „roşcat precum un zid / Ce poartă... licheni de soare şi muci de-azur limpid"), el care, „scândură năucă" trăise o vreme beţia alunecării slobode în necunoscut şi atinsese „siderale arhipelaguri", „torcătorul veşnic de-albastră nemişcare", are deodată nostalgia Europei: „Duc dorul Europei cu parapete vechi!". Avântul velierului se frânge înainte de a i se revela întreaga taină a necunoscutului. El presimte dureros această îngenunchere de albatros captiv şi doreşte liniştea nefiinţei:

„Dar prea am plâns! Ajunge! Sfâşietori sunt zorii.
Cumplită-i orice lună, iar soarele-i amar:
M-a toropit iubirea, căci lâncezi i-s fiorii.
O sparge-mi-s-ar trunchiul! în mare să dispar!"

Singura lume în care revenirea ar fi salvatoare este aceea a copilăriei. Dar cum asemenea întoarcere în timp nu e posibilă, cum nu e posibilă nici readaptarea, după cunoaşterea atâtor altor deschideri ale universului, la lumea pe care o părăsise, velierul rămâne pierdut undeva, între smârc şi azur. Înainte de această eşuare, el invocase însă acea „Vlagă", acea Putere „viitoare". Parafrazându-l pe Arthur Rimbaud, aceasta înseamnă că vor veni alte corăbii care vor începe drumul de la orizonturile lângă care velierul îmbătat de necunoscut eşuase. Viziunea lui Arthur Rimbaud asupra lumii este tragică, dar nu fără ieşire. În ea distingem nu numai tensiuni, ci şi disonanţe ale eului poetic care, dorind să abordeze necunoscutul, se află

Scanned with OKEN Scanner

într-o dezolantă, distrugătoare singurătate. Aceste disonanțe nu se manifestă însă la nivelul formal al poemului, care păstrează versul clasic, ci numai la nivelul ideatic, relevabil în țesătura metaforică a textului.

Înrâuriri directe ale operei lui Arthur Rimbaud asupra literaturii române sunt mai greu de constatat, dacă lăsăm de o parte vestitul sonet al *Vocalelor (Voyelles)*, în esență, un poem al corespondențelor baudelairiene, care a avut un ecou însemnat în simbolismul nostru și a cunoscut și o replică dată de poetul Mircea Demetriade *(Sonuri și culori)*. Poeții noștri, de la simboliști (Ștefan Petică, Ion Minulescu, G. Bacovia) până la intimiști (Perpessicius) au fost admiratori ai operei lui Arthur Rimbaud. Tudor Arghezi a tradus din poezia lui Rimbaud, Ion Barbu a consacrat un studiu „metodei" poetului francez, iar Nicolae Labiș și, mai târziu, Mircea Dinescu au închinat câte un poem autorului *Iluminărilor*.

Creația lui Arthur Rimbaud a exercitat asupra liricii românești, ca și asupra celei europene, o influență nu formală, ci de profunzime.

Versurile poetului francez cunoscute până acum sunt astăzi integral tălmăcite (și nu oricum!) în limba română.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni românești ale poeziei lui Arthur Rimbaud: *Iluminările*. Precedate de poeme din *Primele versuri*. Traducere din limba franceză de Ion Frunzetti. București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1945 (Scriitori străini). * *Poezii*. Traducere și prefață de Petre Solomon. București, Editura Tineretului, 1961 (Cele mai frumoase poezii, 28). * *Scrieri alese*. Tălmăciri de Petre Solomon, și N. Argintescu-Amza. Prefață de Al. Philippide. Note și comentarii de Irina Bădescu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1968 (Poesis). * *Un anotimp în infern. Iluminările*. Traducere de Tașcu Gheorghiu. Cuvânt înainte de Irina Mavrodin. București, Editura Albatros, 1979 (Cele mai frumoase poezii, 171). * *Poezii*. Traducere din limba franceză de Suzana Delciu. București, Editura Uranus, 1991 (Ediția Centenar).* *Integrala poetică*. Traducere, prefață, tabel cronologic și note de Petre Solomon. București, Editura Eminescu, 1992. * /Versuri/ în vol.: *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până astăzi, I*. Ediție întocmită de Ov. S. Crohmălniceanu. București, Editura Minerva, 1974, p. 5—34 (Biblioteca pentru toți, 825) /Traduceri de Tudor Arghezi, N. Argintescu-Amza, Maria Banuș, Ion Frunzetti, Miron Radu Paraschivescu, Veronica Porumbacu și Petre Solomon/. * *Lirică franceză modernă*. Florilegiu alcătuit,

Scanned with OKEN Scanner

tradus și adnotat de C. D. Zeletin. București, Editura Albatros, 1981, p. 165—196.* *Poeți francezi*. Antologie, prefață și traduceri de Aurel Rău. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 100—110.

b. Poeți români despre Arthur Rimbaud: Ion Barbu. *Rimbaud*. În vol.: Ion Barbu. *Poezii*. Ediție îngrijită de Romulus Vulpescu. București, Editura Albatros, 1970, p. 339—344. * Nicolae Labiș. *Arthur Rimbaud*. În vol.: Nicolae Labiș, *Primele iubiri*. București, Editura pentru Literatură, 1962 p— 293—295. * Mircea Dinescu. *Rimbaud negustorul*. București, Cartea Românească, 1985.

c. Referințe critice: Horia Lovinescu. *Rimbaud*. Eseu. București, Univers, 1981 (Colecția Monografii). * Jean-Pierre Richard. *Poezie și profunzime*. În românește de Cornelia Ștefănescu. Prefață de Mircea Martin. București, Editura Univers, 1974, p. 213—277.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA

(1881–1957)

„Nu există numai o lume bacoviană, dar ființa poetului, risipită în toate lucrurile, ia din când în când înfățișarea unui strigoi : se aud pașii lui obosiți, răsuflarea lui chinuită, plânsul lui sfâșietor. Bacovia nu se confesează, nici nu dispare în spatele lumii create : el este acolo, prea concret ca să fie o iluzie, prea puțin real ca să fie un personaj deosebit venit din afară, e o fantomă născută din lumea pe care a creat-o, prelungind-o, căci are aceeași substanță cu ea. Avem impresia că poetul face *a doua oară* teribila lui experiență ; ceea ce ascultăm nu este spovedania unui om viu, tânguirea sau hohotul lui, este prezența unui strigoi care cutreieră neliniștit o lume posedată cândva, acum străină.

Dintre poeții români, Bacovia e singurul care a coborât în Infern. Vedeniile aduse la suprafață sunt, la lumina zilei, stranii și tulburătoare ca imaginile de la panoramă. Ca prin niște „ocheane triste“ (căci a pierdut proprietatea de a vedea normal), poetul vede corpuri de ceară cu priviri hâde și fixe, ciudate păpuși care scot oftaturi mecanice...

Jalea lui nu are nimic omenesc, căci omul care s-a coborât în Infern nu poate fi un disperat oarecare. Cântarea lui e obsesivă, monotonă ; uneori auzim însă adevărate strigăte de teroare. Vocea se umple de un plâns sfâșietor ce urcă din străfundurile ființei și încearcă să se articuleze... Bacovia nu face *literatură*. Suferința și expresia ei există contopite ; poate la nici un alt poet român poezia nu este *trăită* într-un asemenea grad... El descoperă poezia ca impas : nu scrie pentru a se exprima, ci tocmai pentru *că nu se poate exprima*.“

(Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, sublinierile autorului)

LACUSTRĂ

1916

DE LA VARIANTA CUNOSCUTĂ LA VERSIUNEA DEFINITIVĂ

Prima variantă a poemei *Lacustră* a apărut spre sfârșitul anului 1903, în revista „Viața nouă“[1] a lui A. Cantilli, publicist din cercul lui Al. Macedonski, într-un grupaj intitulat *Poezii*.

Reproducem această variantă (L_1) alături de textul definitiv (L_d) al poemei:

		L_1	L_d
I	1	„De săptămâni aud plound...	„De-atâtea nopți aud plouând,
	2	Și noaptea tot aud curgând...	Aud materia plângând...
	3	Și nu știu cum mă duce un gând	Sunt singur, și mă duce-un gând
	4	Spre locuințele lacustre!...	Spre locuințele lacustre.
II	5	Și parcă dorm pe scânduri ude,	Și parcă dorm pe scânduri ude,
	6	Și-n spate mă izbește-un val.	În spate mă izbește-un val —
	7	Tresar din somn și mi se pare	Tresar prin somn, și mi se pare
	8	Că... n-am tras podul de la mal!	Că n-am tras podul de la mal.
III	9	Sunt mii de ani de-atunci și totuși	Un gol istoric se întinde,
	10	Pe-aceleași vremuri mă găsesc!	Pe-aceleași vremuri mă găsesc...
	11	Și simt cum de atâta ploaie	Și simt cum de atâta ploaie
	12	Tarașii grei se prăbușesc!	Piloții grei se prăbușesc.
IV	13	Și-așa trec nopțile, plouând,	De-atâtea nopți aud plouând,
	14	Și până-n zori aud curgând...	Tot tresărind, tot așteptând...
	15	Și nu știu cum mă duce-un gând	Sunt singur, și mă duce-un gând
	16	Spre locuințele lacustre“.	Spre locuințele lacustre“...

În varianta inițială a poemei (L_1), în care simpla notație a sentimentului este predominantă, elaborată, probabil, înainte de anul publicării ei, nu se conturează deplin peisajul bântuit de neliniști, din textul definitiv al creației (L_d), reprodus, începând cu anul 1916, în periodice și volume, corespun-

[1] „Viața nouă“, București, anul II, nr. 1, 1 decembrie 1903, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

zător manuscriselor poetului aflate în posesia Bibliotecii Academiei Române și Bibliotecii Facultății de Filologie a Universității Cluj-Napoca[2].

Comparând cele două texte, (L_1) și (L_d), vom examina schimbările făcute de G. Bacovia în scopul aflării expresiei poetice pe care a considerat-o desăvârșită.

Observăm, mai întâi, că în (L_d) este accentuată impresia de cuprindere lentă, dar necurmată, a pământului de către ape, de pătrundere a ploii în materia care apare universal „lichefiată". Ploaia, venind necontenit dintr-un cer nevăzut, se scurge — ca într-un recipient imens, saturat de apa gata să se reverse, să îmbibe, să acopere și să macine totul — în spațiul închis al n o p ț i i. Adverbul folosit inițial „noaptea", în (L_1)/ indică un anume interval de timp al acțiunii destructive a apei și lasă posibilitatea unui moment de opoziție față de această acțiune (*ziua*, când, eventual, ploaia s-ar mai potoli sau ar înceta) sau de limitare a ei / ca în versul 14 din (L_1): „până-n zori" /. Elementul adverbial din (L_1) („noaptea") este înlocuit, în (L_d), cu unul nominal („nopți"), transferat, în acest din urmă text, în primul vers și asociat unei locuțiuni („de-atâtea") care, în context, evocă nu atât ideea de cantitate /ca în sintagma: „de atâta ploaie", din versul 11, (L_d)/, cât pe aceea de persistență în timp, dacă nu chiar de permanență a climatului rece, pluvios („De-atâtea nopți...").

Noul vers („De-atâtea nopți aud plouând") determină reprezentarea curgerii necontenite, obsesive a apei, care, în *Lacustră*, ca și în multe alte poeme bacoviene, nu semnifică dialectica trecere heraclitiană, ci destrucția, disoluția, dezagregarea[3].

După cristalizarea stihului memorabil: „De-atâtea nopți aud plouând", prezența, în (L_d) a cuvintelor „săptămâni", „și...", „tot...", „curgând", întâlnite în (L_1), ar fi fost de prisos. Versul a doilea din (L_d) aduce însă imagine „materiei plângând", metaforă revelatorie a atmosferei pluviose, integrată uneia din formulările bacoviene devenite emblematice: „Aud materia plângând".

---

[2] Pentru informațiile istorico-literare referitoare la poema *Lacustră* am folosit ediția: G. Bacovia, *Opere*, Antologie, note, prefață de bibliografie de Mihail Petroveanu, Text stabilit, variante de Cornelia Botez, București, Editura Minerva, 1978 (Scriitori români), p. 482—485 (*Note și variante*), până în prezent singura care întrunește cerințele unei ediții științiice a scrierilor poetului. Textul definitiv al poemei *Lacustră* l-am reprodus din același volum, p. 9.

[3] Amintim, în acest sens, studiul Adrianei Mitescu intitulat *Imagine și materie în poetica bacoviană* („Revista de istorie și teorie literară", tom. 21, nr. 2, 1972, p. 213—218): „...una din constantele complexului psihologic bacovian este presimțirea eroziunii, a prăbușirii, a căderii în delir, a surpării organice. Elementul care materializează și mai bine acest sentiment este apa" (p. 215); „La Bacovia nu mai găsim apa cu funcția ei heraclitiană" (p. 217).

Scanned with OKEN Scanner

Verbul „aud" este repetat atât în (L_1) cât și în (L_d); accentuarea acestei percepții auditive a ploii lasă deschisă calea reprezentării neîngrădite a unui peisaj stăpânit de ape, cât și pe aceea a proiectării lui într-o lume fantastică, halucinantă.

Poetul înlocuiește sintagma „Și nu știu cum" din (L_1), a cărei evidentă oralitate intra în dezacord cu lirismul dens al poemei, cu predicatul „sunt singur" — (L_d); în felul acesta este întărit caracterul confesiv al versurilor, scrise, de altfel, la persoana I („aud", „sunt singur" etc.).

Solilocul bacovian din *Lacustră* dobândește neașteptate și profunde rezonanțe existențiale[4], problema lui centrală fiind aceea a însingurării umane. „Singur" (folosit de obicei ca adjectiv) aparține vocabularului de bază al poeziei lui G. Bacovia. Conștiința însingurării, a izolării, ca și a precarității ființei umane supuse destrămării — ca și substanța universului naturii, sub acțiunea ploii, care roade, deschide viduri în materie, asemănătoare golurilor din sculpturile lui Henry Moore —, de fapt, sentimentul neliniștii, al așteptării înfrigurate domină întreaga poemă bacoviană, astfel încât se poate spune că versurile din *Lacustră* se deschid spre o semnificație simbolică, metatextuală, o dată cu notația: „Sunt singur"[5].

---

[4] În interpretarea ei clasică, poema lui G. Bacovia a fost încadrată coordonatelor esteticii simboliste sau (și) impresioniste. Critica mai nouă afirmă adesea că această poemă a practicat cu anticipație și un expresionism sau un existențialism sui generis. Dacă tenta expresionistă a poeziei lui G. Bacovia, sugerată de Pompiliu Constantinescu („Eul bacovian răsucește un tragic, un obsedant scâncet..." Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 157), întărită îndeosebi de Mihail Petroveanu (în vol.: *George Bacovia*, București Editura pentru Literatură, 1969, p. 322 și în *Prefață* la vol.: G. Bacovia, *Opere*, *ed. cit.*, p. XXXVII, unde este subliniată „...poziția trakliană, expresionistă"), dar și de alți critici („Bacovia, fără să știe, a prefigurat un expresionism în genul lui Trakl, pe care nu-l citise...", Emil Manu, *Introducere în cromatica lui Bacovia*, în Revista de istorie și teorie literară, *nr. cit.* p. 122), a fost uneori negată (Ov. S. Crohmălniceanu: „Orice „dinamism" expresionist e principial exclus din poezia lui Bacovia: *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Minerva, 1978 — Momente și sinteze — ediția a doua, p. 235), nu s-a respins ipoteza unui filon existențialist al ei. Această din urmă opinie este clar exprimată de Nicolae Manolescu: „...poate la nici un alt poet român poezia nu este trăită într-un asemenea grad..." — s.a. (*Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 21).

[5] Într-o convingătoare interpretare a poemei *Lacustră*, a cărei problematică artistică este privită în raport cu „...două contexte subordonate: totalitatea operei și totalitatea structurii sociale determinate, Florin Mihăilescu distinge, „dincolo de sugestia de atmosferă" a versurilor, funcția simbolică" (Florin Mihăilescu, *O interpretare a „Lacustrei"*, în „Ateneu", anul X, nr. 9, sep. 1973, p. 15, articol inclus în vol.: G. G. Ursu și Florin Mihăilescu, *Analize și interpretări literare*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1975, p. 52—56, sub titlul: *G. Bacovia, „Lacustră"*).

Relația dintre „ploaie“ și „locuințele lacustre“, prezentă încă în (L_1), firească pentru reprezentarea plastică a unui climat pluvios, va deveni, o dată cu definitivarea expresiei poetice, esențială pentru conturarea aceluiași plan simbolic al poemei, în care coborârea în preistorie corespunde unei „numărători inverse“ a clipelor până la alunecarea în vid temporal. O asemenea proiectare a unor imagini aparent banale într-o lume transfigurată n-ar fi fost însă posibilă fără reducerea versului, au ecou de romanță, din (L_1) („Sunt mii de ani de-atunci, și totuși“), înlocuit, în (L_d), cu altul nou, de o forță expresivă unică în poezia lui G. Bacovia : „Un gol istoric se întinde“. O dată cu finalizarea poetică a acestui vers, strofa care îl cuprinde n-a mai suferit decât o singură schimbare, la nivelul lexical și al imaginii poetice : cuvântul regional „tarașii“ (provenit din ucraineană), care nu corespundea „tonului“ general al poemei, este înlocuit cu neologismul (împrumutat din franceză) „piloții“, termen mai mult tehnic, dar de relativ întinsă circulație.

Cele mai puține modificări față de (L_1) le-a cunoscut strofa a doua : poetul renunță la conjuncția „Și“ /versul 6, (L_1)/, coordonând (printr-o utilizare anume a regulilor punctuației) prin parataxă două propoziții care ocupă, fiecare, spațiul versurilor 5 și 6 din (L_d), fără a schimba însă accentele iambice, și înlocuiește, în versul 7, prepoziția „din“ cu prepoziția „prin“, întărind astfel starea de vis, corespunzătoare planului imaginar al poemei („Tresar prin somn“ în loc de „Tresar din somn“).

Strofa finală, reliefând tema poemei — obsesia pluvială[6] a individului însingurat care presimte prăbușirea universală a materiei și alunecarea în „gol istoric“ —, repetă versiunea definitivă a primei strofe, cu o singură abatere : prin contrast, versul 14 („Tot tresărind, tot așteptând“) înlocuiește pe cel știut și așteptat de cititor („Aud materia plângând“). Acest procedeu poetic, al așteptării frustrate, situează într-o poziție-cheie elementul esențial al poeziei — neliniștea (sugerată încă din strofa a doua : „Tresar prin somn...“). Trecerea timpului bine măsurat, zgomotul ploii necontenite, ca fenomene comune, perceptibile senzorial, sunt ridicate la o

---

[6] „Motivul pluvial“ din *Lacustră* a fost reliefat de Dinu Pillat în articolul *Pe marginea unei poezii de Bacovia*, apărut în „Preocupări literare“, anul VII, nr. 11, noiembrie 1942, p. 579—582, reprodus în volumul : Dinu Pillat, *Itinerarii istorico-literare*, ediție alcătuită, prefață și bibliografie de George Muntean, București, Editura Minerva, 1978, p. 312—318. Criticul distinge acest motiv în poezia simbolistă franceză (Verlaine, Rodenbach, Verhaeren) sau în literatura germană (romanul filozofului și esteticianului F. Th. Vischer, *Auch einer*), subliniind, de fiecare dată, interpretarea lui „deosebită“ de aceea realizată în *Lacustră*. Dinu Pillat observă că, spre deosebire de poeții moderni amintiți „care asociază cu predilecție cuvinte cât mai variate, mai rare, mai sonore, căutând să obțină pe această cale efecte noi și surprinzătoare, G. Bacovia utilizează, în *Lacustră*, „sfera restrânsă a vocabularului... Expresia este atât de adecvată viziunii poetice, încât pare să fi crescut organic dintr-însa“.

semnificație generală, „metafizică": „De-atâtea nopți aud plouând,/ Tot tresărind, tot așteptând..."

Formal, nu există deosebiri esențiale între tiparele prozodice ale celor două versiuni ale *Lacustrei*. Versificația a cunoscut însă, în (L_d), cristalizări corespunzătoare semnificațiilor implicite ale poemei. Vom examina versificația din (L_d).

Versurile poemei, fără cenzură, au măsura 8/9 silabe. Accentele de intensitate cad, de regulă (în aproximativ 70% din situații), pe silabele cu număr par (2, 4, 6, 8). Ritmul este deci iambic. Suitele iambice se realizează parțial sau integral, ca, de exemplu, în prima strofă:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1	–	⊥	–	⊥	–	⊥	–	⊥	,
2	–	⊥	–	⊥	–	⊥	–	⊥	...
3	–	⊥	–	(–)	–	⊥	–	⊥	
4	–	(–)	–	⊥	–	(–)	–	⊥	–

Rezultă că, uneori, picioarele metrice iambice sunt substituite printr-o suită de două silabe neaccentuate (marcată, în schema ritmului dată mai sus, prin punerea în paranteză rotundă a celei de a doua silabe neaccentuate). În suitele ritmice de tipul: – – – ⊥ – – – ⊥ ⊥ – (versul 4) întâlnim, de fapt, succesiunea peonului IV, unitate ritmică patrusilabică (sau cuaternară, cum mai este numită) reprezentând o substituire și un iamb: – (–) – ⊥[7], completată cu o silabă neaccentuată (așa numitul picior metric bisilabic incomplet). Identice ca structură ritmică și metrică sunt, în mod firesc, versurile care se repetă: 1 și 13 (– ⊥ – ⊥ – ⊥ – ⊥), 3 și 15 (– ⊥ – – – ⊥ – ⊥) și 4 și 16 (– – – ⊥ – – – ⊥ –), dar și versurile nerepetate 6 și 12, care coincid, ca unități prozodice, versurilor 3 și 15, și versurile 2, 8 și 10 (– ⊥ – ⊥ – – – ⊥). Din punctul de vedere al succesiunii silabelor accentuate, „notă aparte" fac versurile: 5 (– – – ⊥ – ⊥ – ⊥ –), 7 (– ⊥ – ⊥ – – – ⊥), 9 (– ⊥ – ⊥ ⊥ – – – ⊥ –), 11 (– ⊥ – – – ⊥ – ⊥ –) și 14 (– – – ⊥ – – – ⊥).

Asocierea versurilor care au o structură ritmică și metrică identică relevă un procedeu care ar putea fi numit al „izoimaginii". Astfel, versurile 1 și 4, repetate în strofa finală, pun în relație poetică tabloul nesfârșitelor nopți ploioase cu imaginea vizionar proiectată a locuințelor lacustre, reliefând motivul fundamental al poemei, acela al obsesiei pluviale. Plânsul materiei supuse de ape (versul 2) se conjungă, în același plan poetic, cu tristul gând

[7] Vezi: I. Funeriu, *Versificația românească. Perspectivă lingvistică*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 27.

Scanned with OKEN Scanner

stăruitor al neîmplinirii (versul 8) și cu impresia dispariției veacului artistului (versul 10). Sentimentul însingurării (versurile 3 și 15) se asociază cu presimțirea unei măcinări lente a ființei biologice (versul 6) și unei prăbușiri organice (versul 12).

Versurile „izolate", cu accentuarea ritmică unică, nerepetate, sunt adevărate strigăte înăbușite ale individului părăsit care are presentimentul alunecării în gol. Un nedefinit fior fulgeră ființa omului pradă frigului umed al scândurilor odihnei sale chinuite, care trebuie să fie și cel al sicriului acoperit de pământ (versul 5), somnului tulbure, prin care tresare cuprins de panică (versul 7), vidului temporal, care parcă îl absoarbe (versul 9), apelor pe care parcă le simte sfredelindu-l ; totul justifică starea de neliniște și de așteptare, sugerată de versul 14, care marchează și singura deosebire existentă între strofa inițială și cea finală. Semnificația trăirii acute din *Lacustră* este întărită tocmai de aceste versuri în care suitele ritmice cuprind accentuări singulare.

Aparent, G. Bacovia nu e preocupat de „corectitudinea" rimelor sau de „frumusețea" lor. Numeroase cuvinte din finalul unor versuri ale poemei („lacustre", „ude", „pare", „întinde", „ploaie") nu pot fi considerate nici cel puțin rime aproximative sau asonanțe. Asemenea cuvinte sunt „libere", nu-și găsesc corespondențe sonore în finalul altor versuri ale poemei. Tenta verslibristă este caracteristică *Lacustrei*, deși constatăm prezența monorimei („plouând" — „plângând" — „gând" ; „plouând", — „așteptând" — „gând") sau a rimelor încrucișate („val" — „mal" ; „găsesc" — „prăbușesc"). Dominante sunt rimele „sărace", sincategoriale ; rima hetereocategorială[8] apare, repetată, într-un singur caz („gând"). O cercetare „în sine" a rimelor din *Lacustră* nu dovedește o tehnică poetică deosebită. În ansamblul poemei, valoarea funcțională și stilistică a rimelor se dezvăluie însă deplin. Se observă astfel că silaba a opta din fiecare vers al poemei este întotdeauna o silabă accentuată, de la care începe să se realizeze rima, acolo unde aceasta există. Pornind de la această observație, se constată că toate versurile cu măsura opt cuprind cuvintele-termeni de rimă. Toate aceste cuvinte sunt oxitone, iar corpul lor acustic comun este alcătuit dintr-o singură silabă (rime feminine). Toate versurile cu măsura nouă cuprind, în finalul lor, cuvintele-termeni liberi (fără corpuri sonore identice cu cele din cuvintele-termeni de rimă). Toate aceste cuvinte sunt paroxitone. Cele două categorii de cuvinte din finalul versurilor alternează într-o simetrie perfectă, relevabilă și în configurația strofelor. Având în vedere corpurile acustice comune cuvintelor-termeni de rimă sau aflate în poziția rimei („lacustre" — „lacustre"), prima și ultima strofă prezintă o structură sonoră identică. Aceste două strofe, care dau imaginea unei realități obiective, chiar atunci când ea este sugerată

[8] Ibidem, p. 49.

Scanned with OKEN Scanner

metaforic, închid cadrul celorlalte două strofe, în care imaginația poetică se deplasează tot mai mult de la realitate la vis și în care dominantă este viziunea subiectivă a regresiunii geologice. În strofele „încadrate", versurile ale căror structuri ritmice și metrice sunt identice cu structurile ritmice și metrice ale altor versuri din poemă cuprind întotdeauna și cuvintele-termeni de rimă, iar versurile în care picioarele iambice sunt substituite cu două silabe neaccentuate, într-un mod nerepetat în altă parte a poemei (versurile cu ritmuri singulare), includ întotdeauna cuvintele termeni-liberi aflați în poziția cuvintelor-termeni de rimă. Dar tocmai aceste din urmă versuri care se abat de la ritmica și metrica repetată, contrastând cu celelalte stihuri, întăresc, cum am arătat, semnificația existențială a poemei. Alternanța versurilor care se încadrează structurilor prozodice clasice cu cele care se abat de la aceste structuri corespunde unei adânci sugestii poetice, trecerii din planul atmosferic la cel simbolic. Această interpretare este întărită și de faptul că frângerea ritmului bine temperat și părăsirea rimelor se produce prima dată în versul 4, vers aflat la limita dintre reprezentarea unei lumi reale și treptata ei proiecție halucinatorie.

În planul sonor al creației, versurile fidele normelor prozodice tradiționale nu sunt străine de armoniile imitative: sonurile închise ale cuvintelor-termeni de rimă din versurile intonate iambic („plouând", „plângând", „gând") sugerează ritmul căderii apei, loviturile ca de ciocan, care se succed la intervale egale de timp, ale stropilor de ploaie; sonurile maxim deschise și accentuate, prezente în cuvântul final al acelorași categorii de versuri, cât și în alte cuvinte din componența lor întăresc senzația unor mișcări ample, care determină surparea materiei: „În spate mă izbește-un val"; „Că n-am tras podul de la mal".

În (L_d) se întâlnesc numeroase modificări de punctuație față de (L_1): a) punctele de suspensie sunt înlocuite (la finele versurilor 1, 4 sau în interiorul versului 8) cu virgula sau cu punctul, sau sunt introduse (după versurile 10 și 16) în locul semnului exclamării sau punctului; totodată ele sunt menținute la sfârșitul versurilor 2 și 14; b) semnul exclamării — în esență, „semn de pauză finală, mare"[9] — este înlocuit fie cu punctul (după versurile 4, 8 și 12), fie cu punctele de suspensie (la finele versului 10); c) linia de pauză (de la sfârșitul versului 6) și virgula (din interiorul versurilor identice 3, 15 și al versului 7), folosită acolo unde nu e cerută de îndreptarele lingvistice („Sunt singur, și mă duce-un gând"; „Tresar prin somn, și mi se pare") sunt semne de punctuație prezente numai în (L_d). Se observă deci: I. Înlocuirea unor semne de punctuație care pot fi considerate sinonime /de exemplu, semnul exclamării din (L_1) este înlocuit, pretutindeni unde

[9] Mioara Avram, *Punctuația și implicațiile ei în limbă și comunicare*, în „Limbă și literatură", vol. I, 1980, p. 20.

fusese folosit, cu punctul, în (L_d)/, dar a căror utilizare, într-o formă sau alta, este necesară, impusă de reguli unanim admise; II. folosirea semnelor de punctuație în mod liber, fără constrângerea numitelor reguli, care ar permite, în situațiile la care ne referim, variante funcționale, în scopul obținerii unor efecte expresive; astfel, folosirea aproape abuzivă, îndeosebi în (L_1) (exemplu: „Că... n-am tras podul de la mal"), a punctelor de suspensie are semnificația unui îndemn la pauza „reflexivă". G. Bacovia este, de altfel, foarte preocupat de „interiorizarea" muzicii versurilor[10] sale, marcând variațiile de tonuri sau pauzele pe care le consideră necesare, cu riscul sacrificării nu numai a regulilor stabilite de îndreptarele de punctuație, dar și a ritmului, frânt acolo unde nu ne-am aștepta și reluat în alt mod, după o spasmodică potic-nire. Așa, de exemplu, în versurile: „Sunt singur, și mă duce-un gând"; „Tresar prin somn, și mi se pare" succesiunea picioarelor metrice iambice „se tulbură" în dreptul virgulei, a cărei folosire, în această situație (înaintea lui „și", conjuncție coordonatoare copulativă), nu este cerută de regulile bine-știute.

Privirea comparativă a variantelor poemei *Lacustră* dovedește o dată mai mult mijloacele deliberate ale artei lui G. Bacovia. „Neatențiile" formale dovedite de poezia sa (și arătate uneori de critica literară) sunt, în mod paradoxal, rezultatul lucrului bine făcut.

În procesul elaborării poemei *Lacustră*, imaginea artistică dobândește o ambivalență care constituie elementul fundamental al tehnicii poetice bacoviene din creația la care ne referim: notația acută a senzațiilor trezite de o realitate banală se transsubstanțializează, capătă sensuri existențiale esențiale[11]. „Ca la toți marii poeți, realitatea e depășită și ridicată la semnificații generale"[12].

---

[10] „Valorile fonice" din *Lacustră* au fost, de asemenea, relevate de Dinu Pillat în articolul citat; „...abundența vocalelor, menită tocmai să realizeze acea sonoritate gravă, cu accente de monotonie caracteristică..."; „sugestia muzicală, cu tendințe de armonii imitative..." Criticul conchide: „Stilul din *Lacustră* pare înclinat mai degrabă spre efecte muzicale decât spre cele picturale".

[11] Adriana Mitescu sublinia că, în genere, „Documentul poetic bacovian se pretează unui asemenea sondaj în ceea ce privește valoarea ambivalentă a imaginii poetice care leagă direct materia de psihologic, fără inutile jocuri de idei" (*op. cit.*, în loc. cit., p. 214—215).

[12] Șerban Cioculescu, *G. Bacovia: Poezii*, în vol.: Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane, 1942—1947*, București, Editura Minerva, 1972, p. 139.

a. Ediţii ale poeziilor lui G. Bacovia: *Plumb*. Poezii. Bucureşti, Tipografia Flacăra, 1916. * *Scântei galbene*. Bacău, Tipografia Minerva, 1926. * *Bucăţi de noapte*. Poeme în proză. Volum editat de Agatha Grigorescu. Bucureşti, Tipografia „Lupta". N. Stoilă, 1926. * *Poezii*. Cu o prefaţă de Adrian Maniu şi un portret al autorului de Anestin. Bucureşti, Imprimeria Naţională, 1934. /Cuprinde şi volumul *Cu voi*, 1930). * *Comedii în fond*. Versuri. Editura Librăriei „Universala" Alcalay & Co., f.a. (Biblioteca pentru toţi, 1489). * *Stanţe burgheze*. Bucureşti, Editura Casei Şcoalelor, 1946. * *Poezii*. Cu o prefaţă de Eugen Jebeleanu. Ediţie revăzută şi adăugită de autor. /Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957. * *Scrieri alese*. Studiu introductiv de Ov. S. Crohmălniceanu. Evocare bibliografică de Agatha Grigorescu-Bacovia. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1961 (Scriitori români). *Poezii*. Prefaţă de Eugen Jebeleanu. Bucureşti, Editura Tineretului, 1964 (Cele mai frumoase poezii). * *Plumb*. Versuri şi proză. Ediţie îngrijită de Ion Nistor. Prefaţă de Nicolae Manolescu. Tabel cronologic de Agatha Grigorescu-Bacovia. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965 (Biblioteca pentru toţi, 288); Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită: Prefaţă de Nicolae Manolescu. Tabel cronologic de Ion Nistor. Bucureşti, Editura Minerva, 1981. * *Versuri*. Prefaţă şi note de Florin Mihăilescu. Bucureşti, Editura Tineretului, 1968. * *Poezii*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968; Ediţia a II-a, 1975. * *Poezii*. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968 /Ediţie de lux/. * *Stanţe şi versete*. Postume. Bucureşti, Editura Minerva, 1970. * *Poezii*. Prefaţă de Adrian Păunescu. /Bucureşti/, Editura Cartea Românească, 1971. * *Poezii*. Prefaţă de Marian Popa. Bibliografie de Ion Nistor. Bucureşti, Editura Minerva, 1971 (Arcade); Ediţia a II-a, 1975. * *Versuri şi proză*. Ediţie îngrijită, note şi bibliografie de Ion Nistor. Prefaţă şi tabel cronologic de Mircea Anghelescu. /Bucureşti/, Editura Albatros, 1972 (Lyceum, 128); Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, 1985. * *Plumb. Scântei galbene*. Antologie, Tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie de Adrian Mitescu. /Bucureşti, Editura Albatros, 1976 (Lyceum. Texte comentate). * *Opere*. Prefaţă, antologie note, bibliografie de Mihail Petroveanu. Text stabilit, variante de Cornelia Botez. Bucureşti, Editura Minerva, 1978 (Scriitori români). * *Poezii*. Ediţie îngrijită şi repere istorico-literare de Cornelia Botez. Bucureşti, Editura Minerva, 1980 (Patrimoniu). * *Plumb*. Ediţie centenar. Prezentare grafică de ansamblu, coperta, ilustraţiile, tehnoredactarea şi macheta artistică de Romulus Vulpescu. /Bucureşti/, Editura Cartea Românească, 1981. * *Poezii. Proză*. Antologie realizată de Mihai Dascal. Postfaţă şi bibliografie de Ion Bogdan Lefter. Bucureşti, Editura Minerva, 1983; Ediţia a II-a, îmbunătăţită, 1987. * *Versuri şi proză*. Bucureşti, Editura Eminescu, 1987 (Biblioteca Eminescu). * *Versuri şi proză*. Ediţie îngrijită, postfaţă, cronologie, repere critice şi bibliografie Ion Nistor. Cu o prefaţă de Ion Apetroaie. Bucureşti, Editura Albatros, 1990.

b. Versuri antologate: În vol.: Dinu Pillat. *O constelaţie a poeziei moderne*. Selecţie din Tudor Arghezi, C... Bacovia, Ion Barbu. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

c. Traduceri din poezia lui G. Bacovia: *Versuri — Gedichte.* Versiune germană: Wolf Aichelburg. Prefață: Ștefan Augustin Doinaș. Ediție bilingvă /română-germană/. /București/, Editura Albatros, 1972 (Cele mai frumoase poezii). * *Plumb — Piombo.* Traducere /în italiană/ de Mariano Bafti. Prefață de Ion Dodu Bălan. Ediție bilingvă /română-italiană/. București, Editura Minerva, 1976.* *Scântei galbene.* Ediție bilingvă /română-rusă/. Traducere /în limba rusă/ de Iuri Kojevnikov. Prefață de Mircea-Tomuș. București, Editura Minerva, 1978. * *Plumb — Lead.* Ediție bilingvă / română-engleză/. Traducere /înengleză/ de Peter Jay. Prefață de Marian Popa. București, Editura Minerva, 1980. * *Poemă în oglindă — Poéme dans le miroir.* Traducere în limba franceză de Emanoil Marcu. Prefață de Nicolae Manolescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988.

d. Referințe critice: Mihail Petroveanu. *George Bacovia.* București, Editura pentru Literatură, 1969; Ediția a II-a, București, Editura Cartea Românească, 1972.* Gheorghe Grigurcu. *Bacovia — un antisentimental.* /București/, Editura Albatros, 1974 (Contemporanul nostru). * Laurențiu Ulici. *Bacovia.* În vol.: Laurențiu Ulici. *Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Fundoianu, Maniu, Pillat, Vinea, Voiculescu,* prezentați de Laurențiu Ulici. București, Editura Cartea Românească, 1974 (Multum in parvo). * Ion Pop. *G. Bacovia.* În vol.: Ion Pop. *Transcrieri.* Eseuri. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976.* Ion Caraion. *Bacovia. Sfârșitul continuu.* București, Editura Cartea Românească, 1977; Ediția a II-a, 1979. * Dinu Flămând. *Introducere în opera lui G. Bacovia.* București, Editura Minerva, 1979. * Daniel Dumitru. *Bacovia.* Iași, Editura Junimea, 1981. * Alexandru Indrieș. *Alternative bacoviene.* București, Editura Minerva, 1984. * Mircea Scarlat. *George Bacovia.* Nuanțări. București, Editura Cartea Românească, 1987 (Colecția Estetică).

e. Scrieri despre viața poetului; amintiri: Agatha Grigorescu-Bacovia. *Bacovia. Viața poetului.* București, Editura pentru Literatură, 1968.* I. M. Rașcu. *G. Bacovia.* În vol.: *Amintiri și medalioane literare.* /București/, Editura pentru Literatură, 1967. * Agatha Grigorescu-Bacovia. *Poezie sau destin.* Ediția a II-a, revăzută. București, Editura Eminescu, 1972; *Poezie sau destin. G. Bacovia. Ultimii săi ani.* București, Editura Cartea Românească, 1981.

RAINER MARIA RILKE

(1875–1926)

„Pe o cale lungă, Rilke a găsit răspunsul la întrebarea privind chemarea lui lăuntrică. Această chemare consta în a transforma, în simţirea lui interioară, lucrurile care nu mai aveau suflet, conferindu-le un caracter divin Este o transformare, prin cânt şi laudă, a lucrurilor în univers interior, o reducere a lumii la starea de invizibilitate în noi, în simţirea noastră, pentru ca să rămână păstrată în noi. Căci experienţa dureroasă a lui Rilke a fost aceea că, în realitatea noastră prezentă, puterile inimii nu animă lucrurile, că lumea şi viaţa devin din ce în ce mai mărunte... Într-o epocă în care lumea e ameninţată să piardă sensul ei adevărat, un poet simte fiinţa ei mai profundă, conţinutul ei divin, vocaţia ei la o existenţă durabilă, şi exprimă aceasta prin cuvintele sale despre transformarea lucrurilor şi dizolvarea lor în relaţia pură. Prin dânsul, ele primesc un element de durată... Tânguirea duce la identificarea cea mai intimă cu lumea, la sentimentul, încercat cu o copleşitoare şi vibrantă fericire, al uniunii cu forţele cosmice, cu moartea, cu Dumnezeu şi cu puritatea eternă".

(Fritz Martini, *Istoria literaturii germane*, în româneşte de Eugen Filotti şi Adriana Hass)

AMINTIRE

(Erinnerung)

1902

Şi iarăşi aştepţi, aştepţi ce pare menit
viaţa să ţi-o mărească la nesfârşit,
Aştepţi ce de altă tărie ţine,
ce-i unic, puternic din cale-afară,

Scanned with OKEN Scanner

trezirea pietrelor,
adâncimi întoarse spre tine.
În culoarea crepusculară
pe etajere apun
volumele-n aur și brun.
La țări te gândești, ce-ai străbătut,
la chipul și la veșmântul
unor femei pe care iar le-ai pierdut.

Și știi dintr-o dată: aceasta a fost.
Și te ridici și-n față vezi spaima,
figura și taina
unor ani ce-au trecut.

(În românește de Lucian Blaga)

Rainer Maria Rilke, asemeni lui Paul Valéry sau T. S. Eliot, așază la temelia actului creativ adâncimea și complexitatea gândirii. În universul liricii poetului german se răsfrânge spațiul lăuntric al lumii. Ca și Arthur Rimbaud, Rainer Maria Rilke dorește „să sosească în necunoscut", prin declanșarea impulsului poetic, însă pe un drum fundamental deosebit de vizionarismul poetului francez. Dacă Arthur Rimbaud se izola voit de realitatea tangibilă, refugiindu-se în abisurile propriului său eu sau în lumile suprafirești pe care le proiecta fantezia sa nelimitată, Rainer Maria Rilke se îndreaptă întotdeauna spre lucruri, simțind o solidaritate de speță cu ele, cuprinzându-le în fluxul contemplației sale, pentru a le putea cunoaște și releva „sufletul", și pentru a le interpreta, restituindu-le lumii într-o nouă lumină, aceea pe care adâncimea spiritului său o revarsă asupra lor. Poezia lui Rilke, spre deosebire de aceea a lui Arthur Rimbaud care aborda o lume a transcendenței, conturează un spațiu al imanenței, în care însă „vuiește viața adâncă a poetului", așa cum spunea într-un poem al său autorul *Amintirii*. Rilke vrea să vadă fața ascunsă a lucrurilor pe care le privește îndelung și cu mare pasiune, configurând totodată, într-un alt mod decât simboliștii, și starea sufletească trezită de ele. Poetul tinde să desființeze limitele dintre subiectiv și obiectiv, contopindu-se cu natura care, la rândul ei, se revelează în viziunea sa poetică profundă și originală.

Pentru Rainer Maria Rilke, poezia a însemnat totul. Existența poetului se confundă cu creația privită ca mijloc de cunoaștere a lumii și a nebănuitelor ei frumuseți. Poezia este, în concepția lui Rilke, un act de cultură, pe care artistul are datoria să-l înfăptuiască neabătut, cu dăruire dusă până la jertfire. Poetul este un adevărat erou care se sacrifică pentru creație. Jertfa lui nu este zadarnică, deoarece cuvântul pe care numai

el putea să-l zămislească, salvează fapta sa de uitare. În *Elegii duineze*[1] (*Duineser Elegien*, 1912—1922), care, alături de *Sonete către Orfeu*[2] (*Sonette an Orpheus*, 1922), alcătuiesc operele capitale ale lui Rilke, poetul a exprimat limpede această idee :

„Dă-ţi seama : eroul nu moare niciodată, chiar prăbuşirea
îi este prilej de a fi : cea din urmă-i naştere"

(*Elegia întâi — Die erste Elegie*, traducere de Dan Constantinescu)

Rilke nu caută cu orice preţ forme poetice noi, deşi creaţia sa a exercitat una din cele mai puternice înrâuriri asupra liricii secolului nostru. El nu este interesat atât de aspectul formal al poeziei, de tehnica ei, cât de procesul materializării în cuvânt a gândirii poetice, de realizarea unei unităţi şi armonii depline între această gândire şi expresia ei artistică. Poezia lui Rilke se află, în general, în afara grupărilor şi curentelor literare. Dacă începuturile creaţiei sale, care aparţin, de altfel, sfârşitului secolului trecut, sunt marcate de influenţe simboliste, o dată cu o tot mai mare apropiere a poetului de lume (apropiere pe care trebuie s-o înţelegem atât în sensul cunoaşterii directe, cât, mai ales, în cel al interpretării realităţii), creaţia sa dobândeşte o originalitate deplină şi o armonie proprie. Rilke a considerat, ca şi Goethe, că scriitorul nu poate rămâne izolat în aria de răspândire a limbii naţionale, că el trebuie să cunoască literatura universală, creaţiile spirituale reprezentative ale altor popoare. Poetul a conceput actul creaţiei ca pe un act al unei temeinice munci desfăşurate în izolare, dar pentru oameni, în folosul lor. În acest sens, Rilke nota într-una din scrisorile sale către tânărul poet german, bănăţean de origine, Franz Xaver Kappus: „...e bine să fii solitar, căci solitudinea şi faptul că un lucru e greu trebuie să ne fie motiv în plus a-l împlini".

E bine să iubeşti : căci iubirea e grea. Iubirea de la om la om, asta e poate cel mai greu lucru care ne e dat, extremul, ultima probă de încercare, este munca, este munca pentru care toate celelalte munci nu sunt decât pregătire" (*Scrisori către un tânăr poet — Briefe an einen jungen Dichter*, 1902—1908, traducere Ulvine şi Ioan Alexandru). Mesajul liricii lui Rilke este profund umanist.

---

[1] Poeziile sunt numite astfel după castelul Duino, aflat pe malul Adriaticii, nu departe de Triest. Ele evocă locuri în care Rilke a meditat şi şi-a conceput unele din creaţiile sale.

[2] Orfeu — personaj mitologic, poet şi muzician. Versurile şi cântecele sale îmblânzeau fiarele şi mişcau din loc arborii. A coborât în infern pentru a o readuce pe pământ pe soţia sa moartă, Euridice, purtând şi pe legendarul tărâm de dincolo vraja cântecului său. În sonetele lui Rilke, Orfeu simbolizează, în general, fiinţa care îşi alege drept scop al existenţei cântarea lumii şi a tainelor ei.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a se consacra muncii creatoare, Rilke a renunţat de tânăr la cariera militară pe care, prin tradiţie, o îmbrăţişaseră bărbaţii din familia sa, străbunii săi fiind înfăţişaţi de poet într-un poem liric în proză, operă mereu citită, *Povestea iubirii şi a morţii stegaruluiChristoph Rilke* (*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*, 1899).

Dar izolarea lui Rilke este determinată şi de firea sa extrem de sensibilă, ca şi de boala care l-a chinuit (leucemia) şi i-a adus sfârşitul.

Rainer Maria Rilke e un spirit complex, contradictoriu. O poezie a sa nu poate fi analizată temeinic, dacă nu avem în vedere ansamblul creaţiei sale care prezintă o unitate organică. În *Orizont şi stil*, Lucian Blaga, profund cunoscător al operei poetului german, sublinia că „Aparţii de complexitatea lui Rilke nu permit sub nici un cuvânt să fie considerate pe plan superficial". Comentând poezia *Amintire*, trebuie deci să facem apel la alte opere ale poetului şi să ţinem seama de orientarea estetică generală a creaţiei sale.

Amintire face parte din volumul *Cartea imaginilor* (*Das Buch der Bilder*, 1902). Această carte a lui Rilke, ca şi volumul său *Poezii noi* (*Neue Gedichte*, 1907), demonstrează nu numai apropierea poetului de lucruri, cărora le pătrunde tăcerea, le caută identitatea, proiectându-le apoi într-o altă realitate, aceea a gândului care descoperă esenţele, dar şi puterea sa de a releva sensuri fundamentale ale existenţei umane. Rilke este, cum însuşi spune într-o elegie a sa, unul din „însetoşaţii după marile taine" ale universului care se înfăţişează privirii sale.

„Amintirea" din poezia lui Rilke evocă un proces psihic complex, care presupune *apropierea* şi *depărtarea* de lucrul *(Ding)* contemplat, apoi redescoperit, adus într-o lumină difuză a conştiinţei care nu mai păstrează liniile lui reale, apăsate, ci numai ceea ce formează esenţa lui intuită. Acesta este însă, în direcţiile sale cele mai generale, şi procesul cunoaşterii poetice la Rilke, dezvăluit în singurul roman publicat de poet, *Însemnările lui Malte Laurids Brigge* (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, 1910), care este şi o operă de introspecţie: „De dragul unui vers, trebuie *să vezi* mai multe oraşe, oameni şi lucruri, trebuie să ştii cum zbor păsările şi să ştii gestul cu care florile mici se deschid dimineaţa. Trebuie să poţi să te întorci cu gândul la drumuri şi meleaguri necunoscute, la neaşteptate întâlniri şi despărţiri, pe care le vedeai venind—la zilele copilăriei care sunt încă nedesluşite... Trebuie să-ţi aminteşti multe nopţi de dragoste... Şi trebuie să fi fost lângă cei care agonizează, trebuie să fi fost lângă morţi, în odaia cu fereastră deschisă şi cu zgomote întretăiate" (Traducere: Maria Banuş). Rilke arată deci că poetul trebuie *să înveţe să privească* oamenii şi lucrurile şi „să citească" în înfăţişarea lor ceea ce scapă percepţiei obişnuite. Această artă a privirii şi interpretării avea să şi-o însuşească poetul german trăind în intimitatea picturii şi sculpturii, analizând, în eseurile pe care le-a publicat, creaţiile plastice ale lui Paul Cézanne şi Auguste Rodin. „Me-

Scanned with OKEN Scanner

leagurile necunoscute" din pasajul citat amintesc drumurile pe care Rilke însuși le-a străbătut, mânat de dorința de a cunoaște nu atât pitorescul locurilor, cât oamenii care rămân în centrul creației sale. Astfel, până la apariția poeziei *Amintire*, Rilke călătorise în Italia, apoi în Rusia, în tovărășia scriitoarei Lous Andreas-Salomé, și în Franța. Călătoria în Rusia, unde îl cunoscuse pe Lev Tolstoi și rămăsese profund impresionat de modestia plină de demnitate a oamenilor obișnuiți, constituie pentru Rilke o însemnată experiență de viață, reflectată, poetic, în volumul său de versuri *Ceaslovul* (*Das Stundenbuch*, 1899—1903), ca și în alte creații ale sale. Un alt fapt legat de biografia lui Rilke, de asemenea sugerat în pasajul citat, este cel al dragostei poetului pentru sculptorița Clara Westhoff, cu care se căsătorise în 1901. În fine, Rilke mai amintește imagini ale morții atât de prezente în poezia sa stăpânită adesea de sentimentul unei neliniști iremediabile. Mai toate aceste fapte (care trebuie privite numai ca elemente latente, potențiale ale creației artistice) legate de experiența de viață și spirituală a lui Rilke sunt transfigurate poetic în *Amintire*. Trebuie subliniat însă că această experiență, care ține de domeniul *apropierii*, al cunoașterii nemijlocite, nu este suficientă pentru a avea amintiri, căci ele necesită o *depărtare* în timp, de oameni și de lucruri, o decantare și o ordonare a imaginilor pe care le păstrează memoria și apoi o *reanimare* a lor, însă la un alt nivel, cel al existenței în spirit. De aceea Rilke precizează că, pentru a avea amintiri, „...trebuie să poți să le uiți, când sunt multe, și *trebuie să ai mereu răbdarea, marea răbdare de a aștepta* ca ele să se întoarcă. Fiindcă nici *amintirile nu-s încă totul*. De abea *când devin sânge în noi, privire și gest, fără nume și cu neputință de a fi deosebite de noi înșine, de abea atunci se poate întâmpla ca, într-un ceas foarte rar, primul cuvânt al unui vers să răsară în mijlocul lor, să se iște din ele*" (*op. cit.*, traducere: Maria Banuș). În versul astfel ivit din amintire se răsfrânge spațiul lăuntric al lumii (*Weltinnenraum*-ul rilkean).

Poezia *Amintire* ilustrează momentul final al actului creativ descris de Rilke. Este momentul depărtării de spațiul și de timpul real, al decantării imaginilor și al *așteptării* clipei de revelare a feței ascunse a lumii, prin cuvântul iscat, care mântuie faptele de uitarea definitivă:

„Și iarăși aștepți, aștepți ce pare menit
viața să ți-o mărească la nesfârșit".

Acest cuvânt, născut atunci când amintirea „devine sânge în noi, privire și gest fără nume și cu neputință de a fi deosebit de noi înșine", nu este al comunicării obișnuite; el este cuvântul poeziei, „ce-i unic" și „de altă tărie ține"; el trebuie să aibă forța miraculoasă a cântecului lui Orfeu, să fie „puternic din cale-afară", să miște natura („trezirea pietrelor") care se revelează în spirit („adâncimi întoarse spre tine"). Asemenea idei care poartă veșmântul

Scanned with OKEN Scanner

metaforei sunt specifice gândirii poetice a lui Rilke, oglindind temeinicia cu care poetul german abordează actul creației, ca și rolul înalt pe care îl acordă artei ca mijloc de cunoaștere a lumii.

Senzația depărtării de evenimentul trăit este întărită de strofa a doua a poeziei. Lucrurile sunt învăluite „în culoare crepusculară". Până și cărțile cu înțelepciunea pe care o poartă în paginile lor intră într-un con de umbră: „pe etajere apun / volumele-n aur și brun". Totul sugerează lăsarea serii, apropierea *nopții* care, în simbolistica poeziei lui Rilke, nu semnifică un timp măsurat, un „timp vremuind", ci unul „de taină", al meditației solitare. Poetul a evocat asemenea nopți ale meditației și creației, „inimii stinghere tovarăș de trudă și nesomn":

„Atunci, cât de dragi mi-ați fi voi, nopților,
dureroaselor. De ce, nemângâiate surori, nu v-am primit mai smerit,
nu m-am scufundat mai risipit în risipita voastră cosiță."

(*Elegia a zecea* — *Die zahnte Elegie*, traducere: Dan Constantinescu)

Mijloacele plastice folosite de Rilke, poet atât de familiarizat cu pictura și sculptura, pentru sugerarea acestui „timp de taină" n-au numai rolul creării unei atmosfere, ca în poezia simbolistă. Lucrurile nu numai că există într-o anume ambianță, dar și „trăiesc" și „vorbesc" prin însăși înfățișarea lor, așa cum arată Rilke într-un alt poem al său:

„Lucrurile-s trupuri de viori,
în care întunericul vibrează"

(*La marginea nopții* — *Am Ranae der Nacht*, traducere: Al. Philippide).

Revin în lumina crepusculară a *Amintirii* și alte imagini vechi:

„La țări te gândești, ce-ai străbătut,
la chipul și la veșmântul
unor femei pe care le-ai pierdut."

Dar toate acestea „au fost", au trecut pentru totdeauna. Presentimentul care îl stăpânește pe cel care „știe" că tot ce „a fost" aparține timpului ireversibil este acela al morții. Moartea o are fiecare într-însul. Orice individ, spune Rilke, „își are moartea lui". Așa cum observa Edgar Papu, în creația poetului german moartea apare ca o față nevăzută a vieții. Ea este „figura și taina / unor ani ce-au trecut". Conștiința morții trezește spaima existențială: „Și te ridici și-n față vezi spaima..." Aceasta este teama trezită de gândul că aceea care taie firul vieții poate veni înainte de împlinirea

Scanned with OKEN Scanner

muncii poetului: aflarea acelui unic cuvânt, care ține de altă tărie, învestit cu puterea de a trezi, ca un cântec orfic, întreaga natură și de a o face să trăiască în spirit.

Conciziunea și sobrietatea limbajului, forța revelatoare a metaforelor alese nu pentru strălucirea lor, ci pentru puterea de întruchipare a ideilor, cristalizarea versurilor (de tip clasic) astfel încât ele să urmeze fluxul unei gândiri artistice originale definesc poemul *Amintire*. Toate aceste elemente artistice sunt integrate organic structurii poetice („Die Gestalt") alcătuite parcă din granit.

În România s-au scris articole și studii importante consacrate creației lui Rilke, au apărut tălmăciri din versurile, din scrisorile și din eseurile despre artă, din proza beletristică ale poetului german, realizate de reprezentanți de seamă ai literaturii noastre. Unele scrieri ale lui Rilke (*Elegiile duineze*, *Sonete către Orfeu*, *Scrisori către un tânăr poet*, romanul amintit, unele din eseurile sale) au fost traduse integral în românește.

Înrâuririle pe care opera lui Rilke a exercitat-o asupra culturii noastre, adesea afirmate, nu au fost încă studiate în amănunt. Dintre scriitorii români cel mai apropiat de universul poeziei lui Rilke este Lucian Blaga. În lucrările sale filozofice și în articolele sale consacrate literaturii și artelor, Lucian Blaga evocă scrierile lui Rilke, iar în *Nebănuitele trepte* îi dedică autorului *Amintirii* un amplu poem.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni românești ale scrierilor lui Rainer Maria Rilke: 1. poezii: *Versuri*. Traducere /și cuvânt înainte/ de Maria Banuș. /București/, Editura Tineretului, 1966 (Cele mai frumoase poezii, 84). * *Versuri*. București, Editura pentru Literatură Universală, 1966 /Traduceri de: N. Argintescu-Amza, Maria Banuș, Lucian Blaga, Ion Caraion, Dan Constantinescu, Ștefan Augustin Doinaș, Lazăr Iliescu, Eugen Jebeleanu, Petronela Negoșanu, Rodica Maria Oardă, Al. Philippide, Ion Pillat, Maria Magdalena Popa, Virgil Nemoianu, Veronica Porumbacu. * *Elegii duineze. Sonete către Orfeu*. În românește de Dan Constantinescu. Prefață de Edgar Papu. București, „Univers", 1978.*/Versuri/ În vol.: *Poezia germană modernă*. Antologie, prefață și note de Petre Stoica. /București/, Editura pentru Literatură, 1967, p. 50—80 (Biblioteca pentru toți) /Traduceri din poezia lui Rilke de Dan Constantinescu/; * *Poeme*. În tălmăcirea lui Mircea Vulcănescu. București, Editura Paideia, 1991; * *Exerciții de suprăviețuire*. În versiunea inedită a lui Dinu Pillat. București, Editura Litera, 1993. 2. proză literară: *Însemnările lui Malte Laurids Brigge*. În românește de Lidia Stăniloae. Pre-

față de Romul Munteanu. București, Editura Univers, 1982; 3. scrisori: *Scrisori către un tânăr poet*. Traduceri de Ulvine și Ioan Alexandru. Prefață de Ioan Alexandru. Postfață de Andrei A. Lilin. /Timișoara/, Editura Facla, 1977; 4. scrieri despre artă: *Auguste Rodin*. În românește de Radu Albala și Emil Manu. /București/, Editura Meridiane, 1970. * *Scrisori către Cezanne*. Traducere de Adrian Hamza. Prefață și cronologie de Viorel Harosa. /București/, Editura Meridiane, 1975. * *Scrisori către Rodin*. Traducere și note de M. M. Grossdorfer. *Auguste Rodin* Traducere de Radu Albala și Emil Manu. Cuvânt înainte de Octavian Barbosa. București, Editura Meridiane, 1986 (Biblioteca de artă).

b. Poeți români despre Rainer Maria Rilke: Lucian Blaga. *Poetul*. Întru pomenirea lui Rainer Maria Rilke. În vol.: Lucian Blaga, *Poezii*. Ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivașcu, /București/, Editura pentru Literatură, 1967, p. 217—218. * Al. Philippide. *Însemnări despre poezia lui Rilke*. În vol.: Al. Philippide. *Scriitorul și arta lui*. București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 348—366. * Maria Banuș. *Descoperirea lui Rilke*. În „Secolul 20", nr. 12, 1975, p. 24—27.

c. Istorii literare: Mihai Isbășescu. *Istoria literaturii germane*. București, Editura Științifică, 1968, p. 384—386; * Fritz Martini. *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*. În românește de Eugen Filotti și Adrian Hass. Cuvânt înainte de Liviu Rusu. Cu un studiu introductiv de Tudor Olteanu. București, Editura Univers, 1972, p. 430—435.

GUILLAUME APOLLINAIRE

(1880–1918)

„Pe toate drumurile deschise de arta franceză de prin 1905 până în 1920 vedem conturându-se umbra lui Guillaume Apollinaire... Un aventurier al gândirii, iată ce a fost în primul rând, și formula trebuie înțeleasă în sensul ei plenar; din noțiunile libertate, risc, aventură, el a făcut lucruri reale, excitante, primejdioase. Dar după ce scotea filonul la lumină, lăsa altora grija de a-l exploata. „Era suficient ca el să scrie un poem — a afirmat Ph. Soupault — și apoi poemele curgeau, să publice o carte ca *Alcools*, și întreaga poezie a vremii sale să găsească o orientare“... Dacă există o notă permanentă care se aude — de nu în întreaga lui operă, cel puțin în întreaga lui viață — ea este acea sentimentalitate tandră și melancolică, amintind când de Nerval, când de Verlaine, când de Haine, ce își trage seva din izvoarele lirismului popular. *Lais*-urile și bocetele, baladele și romanțele îi obsedează memoria. Melodiile lor vechi însoțesc „inevitabila revenire a amintirilor“, încărcate de minunățăţii. La cea mai ușoară atingere, întregul lui trecut se deșteaptă; cel neiubit, copilul rătăcit, exilatul, călătorul, toți aceștia sunt el însuși... Evocările... se destramă curând în ceața violentă a crepusculului. Câteva imagini supraviețuiesc, apoi totul se transformă în efluvii muzicale... Aici se face simțit farmecul magic al lui Apollinaire. Îi sunt deajuns două cuvinte, cele mai simple, pentru a crea o atmosferă; cotidianul, banalul, tema uzată se transfigurează; misterul care se ascunde în ele și pe care nu-l vedem reînvie; amintirile se îndepărtează, izolându-se în tăcere. Și totuși, pateticul lor, în loc să se risipească, se concentrează, devine mai uman; absolut toate frazele sunt atât de intense încât par rostite pentru eternitate“.

(Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*. Traducere: Leonid Dimov)

Scanned with OKEN Scanner

PODUL MIRABEAU

(Le Pont Mirabeau)

1913

Iubirea ni se duce şi Sena înainte
Sub Podul Mirabeau
Cumva să-mi mai aduc aminte
După mâhniri veneau plăceri ţii minte

Coboară ceas al nopţii stăpân
Zilele se duc eu rămân

Stăm mână-n mână tot mai aproape
Când jos clipesc
Sub podul braţelor pleoape
Şi ochi eterni ai obositei ape

Coboară ceas al nopţii stăpân
Zilele se duc eu rămân

Iubirea noastră apă somnolentă
Se duce-aşa
Viaţa prea e lentă
Şi ah Speranţa prea e violentă

Coboară ceas al nopţii stăpân
Zilele se duc eu rămân

Fug zilele şi nu ştim încotro
Cu timpul dus
Şi cu iubirile care-au apus
Iar Sena curge curge sub Podul Mirabeau

Coboară ceas al nopţii stăpân
Zilele se duc eu rămân

(Traducere de C. D. Zeletin)

Inv. 146324

Podul Mirabeau (Le Pont Mirabeau) face parte din volumul de poeme *Alcooluri (Alcools)*, apărut în anul 1913. Această carte a lui Guillaume Apollinaire, care se deschide cu poemul *Zonă (Zone)*, prin forma şi

Scanned with OKEN Scanner

conținutul său, adevărat manifest al modernismului, a marcat un moment important în devenirea poeziei franceze, dar și a liricii europene a secolului nostru, pornită pe multiple căi novatoare. Apollinaire este atras de principalele fenomene ale avangardismului vremii sale, pe care îl susține și căruia îi oferă noi puncte de sprijin, atât prin articolele și eseurile sale asupra artei, cu care colaborează la mai multe reviste—unele, efemere, întemeiate de el —, cât, mai ales, prin propria-i operă poetică și dramatică. Bun prieten al pictorilor cubiști (Georges Braque, Pablo Picasso, Robert Delaunay) și cunoscător al creației lor, familiarizat cu futurismul lui Filippo Marinetti, Apollinaire tinde către o sinteză a conceptelor artei moderniste din primele două decenii ale secolului al XX-lea, pe care le ilustrează în scrierile sale, dar și a artelor, în general. „Spiritul novator — spunea Apollinaire într-un eseu al său din 1918 — este mai întâi de toate vrăjmașul estetismului formulelor și al oricărui snobism. El nu luptă împotriva vrunei școli oricare ar fi, întrucât nu vrea să fie o școală, ci unul din marile curente ale literaturii înglobând toate școlile de după simbolism și naturalism. El luptă pentru restabilirea spiritului de inițiativă, pentru înțelegerea clară a timpului și pentru a deschide perspective noi asupra universului exterior și interior..." (Traducere: Geo Șerban). Apollinaire însuși utilizează structuri poetice uimitoare prin noutatea lor, îndeosebi în volumul de versuri *Caligrame*[1] *(Calligrammes*, 1918), iar prin dramele sale moderniste deschide calea suprarealismului, utilizând primul termenul care va denumi acest curent literar și artistic. Opera lui Apollinaire va fi mereu invocată și admirată de suprarealiști, cei care au căutat noi drumuri de pătrundere în necunoscut și au dat frâu liber imaginației. Dar Apollinaire, considerat adesea campionul modernismului, nu manifestă o atitudine iconoclastă, asemeni multora dintre prietenii săi de idei, față de tradiție. Dimpotrivă, poetul consideră că inovația nu exclude tradiția, întrevăzând nu numai posibilitatea coexistenței, dar și a simbiozei lor, așa cum s-a exprimat clar într-o scrisoare care cuprinde multe dintre ideile sale estetice: „În ceea ce privește învinuirea că aș fi un distrugător, o resping categoric, căci n-am distrus niciodată, ci dimpotrivă, am încercat să clădesc...; am încercat să aduc la viață școlile noi, dar nu în detrimentul școlilor trecute" (Scrisoare adresată lui André Billy. Traducere: Micaela Slăvescu). Multe din opiniile teoretice ale lui Apollinaire corespund orientărilor creației sale artistice. Poetul debutase în literatură sub influența simboliștilor, preocuparea pentru muzica versurilor

[1] Caligrame — nume provenit de la ideogramele lirice (încercări de așezare a cuvintelor astfel încât să sugereze, prin conținutul „pictural" pe care îl dau, imaginea evocată de ele) cuprinse în volumul citat al lui Guillaume Apollinaire, alături de versuri relativ clasice.

fiind vădită și în multe din poeziile sale. Apollinaire este totodată atras de farmecul vechii poezii franceze (romanțe, balade, diferite cântece medievale) și de ritmurile creației poetice folclorice. Poetul integrează tehnici artistice și mijloace prozodice tradiționale în poemele sale în care elementele novatoare se impun de la modul de constituire a imaginilor până la procedeul înlăturării punctuației.

Romantic prin temperament, înclinat spre confesiunea neîngrădită, Apollinaire transfigurează în opera sa propria-i experiență de viață și intelectuală. Evenimentele biografice constituie adesea puncte de plecare pentru unul sau altul din poemele sale. Însuși Apollinaire a spus: „Fiecare dintre poemele mele este comemorarea unui eveniment din viața mea". Prin această reflectare a experienței directe în creația artistică, Apollinaire poate fi apropiat de marii săi înaintași François Villon, Charles Baudelaire sau Arthur Rimbaud.

În poezia *Podul Mirabeau* se răsfrâng aceste trăsături generale ale liricii lui Apollinaire, aflată în zona de incidență a tradiției cu modernitatea. *Podul Mirabeau* oglindește, din perspectiva genezei lui, evenimente din viața poetului: în 1907, Apollinaire cunoaște, prin intermediul lui Pablo Picasso, pe pictorița Marie Laurencin. Îndrăgostit de tânăra pictoriță, poetul trăiește o mare iubire, care se va sfărâma în toamna anului 1912. *Podul Mirabeau* este, după mărturisirea lui Apollinaire, „cântectul trist al acestei lungi legături sfărâmate" cu aceea care îi inspirase și poemul-manifest *Zonă* și a cărei amintire străbate și un alt poem, *Marie*, cuprins tot în volumul *Alcooluri*.

Dincolo de aceste fapte biografice, *Podul Mirabeau* se constituie ca un cântec trist și discret al vremelniciei lucrurilor și al ireversibilului. Aceste motive fundamentale ale întregii poezii sunt sugerate de imaginile care, grupate simbolic în jurul apei și mișcării ei, oglindesc mereu *curgerea* („Iubirea ni *se duce* și Sena înainte..."; „Iubirea noastră.../*Se duce* așa..."; „Iar Sena *curge curge*..."), *trecerea* („*Fug zilele*... / Cu *timpul dus*..."; „*Zilele se duc*...") și trezesc sentimentul tulburător, însă nu trăit cu spaimă, al ireversibilului („Fug zilele și nu știm încotro / Cu timpul dus / Și cu iubirile care-au apus..."). Refrenul („Coboară ceas al nopții stăpân / Zilele se duc eu rămân"), care semnifică opoziția dintre ceea ce trece și ceea ce e statornic, dintre ceea ce a fost și ceea ce există, încrustat după fiecare strofă, dobândește, de fiecare dată o altă intensitate: trece dragostea *fiecăruia*, așa cum trece dragostea tuturor, a acelor „ochi eterni" care „clipesc" în luciul „albastrei ape", trece viața, aparent „prea lent", ușor, pe nesimțite. După fiecare din undele acestor *treceri* mai există o *rămânere*, o Speranță, de care individul se leagă patetic (și amintirea iubirii este tot o speranță), dar care îl poate respinge nemilos „Și ah Speranța prea e violentă" (Se pare că nimic nu stă mai mult sub semnul incertitudinii decât speranța.) Poetul parcă se teme să învie iubirea de altădată, pentru a nu simți prea dureros trecerea

Scanned with OKEN Scanner

ei. De aici, forma oarecum ambiguă a versului: „Cumva să-mi mai aduc aminte...“ Așa se ajunge la marea trecere în neființă, la „apusul“ pe care poetul nu îl privește cu teamă, acceptându-l ca pe o lege a firii. De data aceasta, refrenul reliefează rămânerea *în urma* timpului la nesfârșit măsurat de bătaia ceasului.

Versurile din *Podul Mirabeau* sunt expresia unor sentimente general umane. Ele dau glas iubirii celor care „Stau mână-n mână tot mai aproape“, „plăcerii“ și „mâhnirilor“ ei. Dar acest cântec subtil al neliniștii intime, al amintirii și melancoliei trece, cum se vede, într-un plan al semnificațiilor mai generale, devenind o meditație calmă asupra timpului, străină de izbucnirile vulcanice obișnuite romanticilor.

Aparent, Apollinaire folosește mijloace poetice simple. Însă *Podul Mirabeau* este, ca și alte poeme ale sale, rezultatul unei elaborări erudite, în care tradiția se îmbină armonios cu modernitatea. Poetul nu destramă, ca în alte creații, versul clasic. Ritmul poemului este savant compus, amintind pe cel al unor poezii franceze medievale. Astfel, s-a observat asemănarea dintre ritmul poemului *Podul Mirabeau* și cel al unor străvechi „chanson de toile“[2] din secolul al XIII-lea. Poezia populară i-a oferit lui Apollinaire modelul refrenului. Dar nu numai prin structura sonoră se leagă *Podul Mirabeau* de tradiție, ci și prin evocarea sensului unor versuri devenite emblematice pentru creația unor poeți clasici francezi. În acest sens, s-a relevat faptul că în refrenul din *Podul Mirabeau* se întâlnește ecoul unor versuri ale lui François Villon din *Marele testament (Le Grand Testament)*: „Așa s-a dus și m-a lăsat“ / timpul tinereții/(„Allé s'en est, et je demeure...“); „Și zilele-mi s-au dus în zbor“ (Mes jours s'en sont allez errant...“).

Apollinaire integrează elemente poetice care aparțin tradiției literare în structuri artistice noi, caracteristice poeziei de la Charles Baudelaire încoace. Muzica interioară a versurilor, tonalitatea lor discretă și cuceritoare trădează experiența simbolistă, îndeosebi verlaineiană, bine cunoscută poetului. Pentru ilustrarea acestor acorduri, reproducem finalul poemului:

„Passent les jours et passent les semaines
Ni temps passé
Ni les amours reviennent
Sous le pont Mirabeau coule la Seine

Vienne la nuit sonne l'heure
Les jours s'en vont je demeure“

---

[2] Chanson de toile — cântec liric medieval, răspândit îndeosebi în nordul Franței, recitat cu acompaniament muzical.

Scanned with OKEN Scanner

O inovație a poetului este suprimarea punctuației. Apollinaire crede că punctuația nu este necesară în poezie, unde pauzele sunt impuse de ritm și de felul cum se cristalizează și se dispun versurile ca unități de emisie (ca în poetica mai veche) și nu ca unități sintactice.

Unitatea artistică a poemului *Podul Mirabeau* nu este tulburată de diversitatea elementelor pe care Apollinaire le folosește la înălțarea edificiului ei. Ideile, imaginile și ritmul fluid alcătuiesc o singură structură armonioasă a creației poetului.

În România, opera lui Apollinaire începe să fie mai bine cunoscută în perioada interbelică. Până pe la jumătatea deceniului al treilea, despre această operă s-a vorbit la noi extrem de puțin. Simbolismul avusese, până în primii ani de după întâiul război mondial, rolul principal în poezia noastră, iar creația lui Apollinaire fusese simțită, pe bună dreptate, și ca o reacție antisimbolistă. După 1924 apar câteva traduceri din proza lui Apollinaire și articole care relevau noutatea poeziei sale. În revistele avandardei literare române este invocat uneori numele lui Apollinaire, îndeosebi atunci când sunt atacate normele esteticii academizante. În aceleași reviste sunt publicate poeme care amintesc, prin forma lor, de experiența poetului francez care propunea, în *Caligrame*, un lirism vizual. Traduceri din poezia lui Apollinaire se fac însă în România după 1935. Cele mai numeroase transpuneri în limba română ale operei poetului francez apar între anii 1960—1970. Aceste tălmăciri au înlesnit publicarea, în 1971, a unui masiv volum care ilustrează trei domenii (poezie, proza, teatru) ale activității literare a lui Apollinaire.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni românești ale operei lui Guillaume Apollinaire: *Drumețul din Praga*. Traducere și prefață de Theodor Solacolu. București, Editura „Adevărul", f.a. (Biblioteca „Dimineața", 70). * *Poeme*. Traducere și cuvânt introductiv de Mihai Beniuc /București/, Editura Tineretului, 1963 (Cele mai frumoase poezii, 54). * *Poeme*. În românește de Mihai Beniuc. /Ediție bilingvă/. București, Editura pentru Literatură, 1968. * *Scrieri alese* /pe supracopertă — *Pagini alese*/. Ediție alcătuită și îngrijită de Virgil Teodorescu. Cuvânt înainte de Vasile Nicolescu. București, Editura Univers, 1971 /Traduceri de: Teodor Balș, Mihai Beniuc, Ion Caraion, Nina Cassian, Leonid Dimov, Ștefan Augustin Doinaș, Tașcu Gheorghiu, Gellu Naum, Vasile Nicolescu, Virgil Teodorescu și Dumitru Țepeneag./ Note și comentarii de Micaela Slăvescu /până în prezent, cele mai ample tălmăciri în limba

Scanned with OKEN Scanner

română ale scrierilor lui Apollinaire/. * Versuri/. În vol.: *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până astăzi*. II. Ediție îngrijită de Ion Caraion și Ov. S. Crohmălniceanu. București, Editura Minerva, 1975, p. 36—72 (Biblioteca pentru toți, 831) /Traduceri de: Mihai Beniuc, Ion Caraion, Nina Cassian, Ion I Ciorănescu, Vasile Nicolescu și Virgil Teodorescu/. * Ion I. Ciorănescu. *Vestiri*. Versuri. *Antologia poeziei franceze*. Traduceri. Cuvânt înainte de Al. Philippide. Prezentare de Tudor Vianu. București, Editura Minerva, 1980, p. 189—191. * *Lirică franceză modernă*. Florilegiu alcătuit, tradus și adnotat și cu o prefață de C. D. Zelietin. București, Editura Albatros, 1981, p. 239—276. * *Poeți francezi*. Antologie, prefață și traduceri de Aurel Rău. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 142—152. * *De la Ingres la Picasso*. Cronici de artă. În românește de Elis Bușneag. Antologie de texte și prefață de Dumitru Dancu. București, Editura Meridiane, 1970.

b. Referințe critice: Guillaume Apollinaire În „Secolul 20", 1968, nr. 10, p. 71—143. * Jean Burgas. *Apollinaire sau irealitățile rezonabile*. În vol.: Jean Burgos. *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere de Gabriela Duda și Micaela Gulea. Prefață de Gabriela Duda. București, Editura Univers, 1988, p. 250—298.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI

(1880–1967)

„Tudor Arghezi a revoluționat limbajul prozei nu mai puțin decât al poeziei. În opere care s-au succedat impetuos de-a lungul unui harnic deceniu, el a săltat pe de o parte genul hibrid al poemului în proză... din sfera valorilor minore... în aceea a marii arte: gingășia, frăgezimea, prospețimea simțirii turnată în verb capătă deodată, prin condeiul său, proporții extraordinare, asemeni naturii ce se răsfață sub abundente ploi binefăcătoare, totul strălucind de candoare și sănătate cosmică. Iar pe de altă parte, a dat prozei morale... vigoarea sălbatică trasă parcă direct din limba de foc și năpârci a profeților din Biblie. Mai cu seamă în această proză morală programatică, tendențioasă, cu înverșunare angajată, el a eliberat arhaismele de colbul trecutului îndepărtat și neologismele de sfiala instalării lor în graiul românesc, dând tuturor cuvintelor același temerar statut de actualitate și aceeași înaltă calificare artistică, smulgându-le deopotrivă din sintaxa tradițională cuviincioasă, pe care a biciuit-o, a zdrobit-o, frământat-o altminteri, orânduind-o după gustul său propriu și mai cu seamă conformând-o puterii sale de creație ieșită din comun...

Apariția, în 1927, a culegerii de *Cuvinte potrivite* de Tudor Arghezi este cel mai mare eveniment pe tărâmul lirismului românesc de la publicarea volumului de *Poezii* de Eminescu, în 1883. Pentru a doua oară, într-o operă temeinic articulată a literaturii noastre, versul capătă o siguranță expresivă impunătoare, datorită copleșitoarei originalități a sensibilității autorului... Poezia argheziană este covârșitor religioasă, chiar dacă religia poetului se clădește pe câtă superstiție pe atâta îndoială, radical ostilă fiind creștinismului instituțional, ca și, de altfel, în general ordinei sociale exprimate de ierarhii...; totul este divin, totul indică prezența Domnului, dacă el există, după cum absența lui cască un gol înfricoșător, un abis de frig și pustiu, singurătatea pândind omul de pretutindeni, în caz că el nu există. (Ion Negoițescu, *Istoria literaturii române*).

Scanned with OKEN Scanner

BELŞUG

1915

I
El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n ţară, de la vatră,
Când îi priveşti împiedicaţi în fier,
Par, el de bronz, şi vitele-i de piatră.

II
Grâu, popuşoi, săcară, mei şi orz,
Nici o sămânţă n-are să se piardă.
Săcurea plugului, când s-a întors,
Rămâne-o clipă-n soare ca să ardă.

III
Ager, oţelul rupe de la fund
Pământul greu, muncit cu duşmănie
Şi cu nădejde, până ce, rotund
Luna-şi aşază ciobul pe moşie.

IV
Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe şesuri, se desface lină,
La nesfârşit, ca dintr-un vârf de caier,
Urzit cu fire de lumină.

V
E o tăcere de-nceput de leat.
Tu nu-ţi întorci privirile-napoi.
Căci Dumnezeu, păşind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi[1].

Poema *Belşug*, publicată în anul 1915[2] şi inclusă apoi în volumul *Cuvinte potrivite*[3], aparţine, potrivit opiniei lui Şerban Cioculescu, „filonului tradiţionalist" al liricii lui Tudor Arghezi, care „primeşte, în compunerea lui, un aliaj religios"[4]. Pompiliu Constantinescu o aşezase, de altfel, încă în 1937, printre poemele argheziene care dau „o viziune lirică a lumii şi omu-

---

[1] Text reprodus din volumul: Tudor Arghezi, *Scrieri*, 1, *Versuri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1962, p. 50.

[2] „Cronica", anul I, nr. 10, 12 aprilie 1915.

[3] Tudor Arghezi, *Cuvinte potrivite*, Bucureşti, Editura Fundaţii, 1927.

[4] Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, Ediţia a II-a, revizuită şi adăugită, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

lui", forța lor stând într-o „mergere directă la izvoare". De aici și mistica organicistă, din *Belșug*, din *Har*, din *Duhovnicească*, din *Psalmi*, de materializare și accepție panteistă a divinității. Dumnezeu e în noi, e alături de noi, e-n vegetal și animal, ca și-n spiritul uman; e viață multiplă, liberă și sacră prin însăși misterioasa ei forță eternă de viață"[5].

Am citit aceste opinii critice, cărora ne asociem, analiza textului argheziană, prezentată în continuare, urmând să graviteze în jurul a trei noțiuni — c e r e m o n i a l „în asistența lui Dumnezeu"[6], e l e m e n t a r i t a t e o r i g i n a r ă a lumii, t r a d i ț i e întruchipată în mentalitatea țăranului și în graiul lui — menite să pună în lumină viziunea lirică a poetului.

Centrul semnificațiilor poemei *Belșug* îl aflăm în versul „Pământul greu, muncit cu dușmănie", care constituie totodată „ecuatorul" structurii artistice argheziene (este al zecelea din cele douăzeci de stihuri care compun poema). Nu întâmplător intuiția critică a mers, în interpretarea poemei *Belșug*, spre reliefarea sintagmei „pământul greu". Versurile din *Belșug* aparțin, într-adevăr, „ciclului pământului"[7]. Ele relevă o tiranie a teluricului care încrâncenează ființa umană. Pentru această ființă (desemnată prin pronumele E l, cu care debutează poema, repetat chiar în prima strofă), „pământul greu" reprezintă „condamnarea, exilul, blestemul adamic... amintirea continuă a culpei și redempțiunii promise. Tărâm al izgonirii[8]...", pământul e muncit „cu dușmănie", dar „Și cu nădejde" în acea mântuire, izbăvire amintită aici de Nicolae Balotă. Se conturează astfel mitul biblic întruchipat în *Belșug*. E l nu mai este ființa aparținând unui spațiu adamic în care s-a refugiat adesea imaginația argheziană, așa cum a dovedit Pompiliu Constantinescu în primul studiu de amploare[9] consacrat operei poetului, ci omului izgonit din Eden („... l-a scos Dumnezeu din raiul cel din Eden, ca să lucreze pământul[10]...") pentru vinovăția sa, cu blestem („...blestemat va fi p ă m â n t u l pentru tine! Cu osteneală să te hrănești d i n e l în toate zilele vieții tale"[11] — s.n.) și cu porunca veșniciei trude, a muncii necurmate a pământului („...și te vei hrăni cu iarba câmpului"[12]. „În su-

---

[5] Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, în vol.: Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, 1, Ediție îngrijită de Constanța Constantinescu, cu o prefață de Victor Felea, București, Editura pentru Literatură, 1967, p. 133.

[6] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 90.

[7] Ibidem, p. 89.

[8] Nicolae Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 78.

[9] Pompiliu Constantinescu, *Adamism*, în vol.: Pompiliu Constantinescu, *Tudor Arghezi*, București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1940, p. 12 și urm.

[10] *Sfânta Scriptură*, *Facerea*, 3. 23, București, Tipografia Cărților Bisericești, 1937, p. 4.

[11] Ibidem, *Facerea*, 3. 17, p. 4.

[12] Ibidem, *Facerea*, 3. 18, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

doarea feţii tale îţi vei mânca pâinea ta"[13]) din care e făcut şi în care se va întoarce („... te vei întoarce în p ă m â n t u l din care eşti luat"[14] — s.n.). Alungarea aceasta a omului n-a î n s e m n a t î n s ă ş i p ă r ă s i r e a lui de către Dumnezeu care „... l-a aşezat în preajma raiului cel din Eden..."[15], interzicându-i însă, câtă vreme îşi va împlini osânda, accesul în locul de unde fusese izgonit. Toate aceste elemente ale mitului biblic (blestemul hrănirii, „cu osteneală", „cu iarba câmpului", al dobândirii pâinii cu „sudoarea frunţii" până la „întoarcerea în pământ", al speranţei omului, pe care Dumnezeu nu l-a părăsit totuşi, punându-l numai să-şi ispăşească vinovăţia) transpar în limbajul metaforic şi simbolic din *Belşug*.

Prima şi ultima strofă sunt singurele din poemă care amintesc d i r e c t de fiinţa umană; aici sunt întâlnite pronumele personale (folosite atât la persoana a treia, cât şi la persoana a doua singular) care desemnează pe lucrătorul pământului (E l, e l, T u, -ţ i) într-un e u g e n e r a l, m e n i t s ă s t â r n e a s c ă g l a s u l s t i r p e i î n t r e g i şi să ilustreze o s t a r e l i r i c ă similară aceleia din *Testament*, deşi, la nivelul expresiei poetice, Tudor Arghezi nu este, în *Belşug*, exponentul mărturisit, ci numai recunoscut, identificat (de către lector) al „bătrânilor" suind „pe brânci" „Prin râpi şi gropi adânci". Cât priveşte pronumele personal î i din aceleaşi strofe, acesta trebuie raportat, mai întâi, la cel care „duce... brazda-n ţară" („T u n u-ţ i întorci privirile..."), cât şi la răsfrângerea divină asupra lumii (/ Tu / „Îi vezi lăsată umbra" / lui /); apoi există şi un pronume personal (singurul de acest fel la numărul plural) î i cu nuanţă „sociativă", care trebuie raportat la E l şi la animalele l u i de povară: „î i priveşti". Verbul („priveşti") determinat de acest complement direct-pronume (î i) introduce în text o ambiguitate: nu ştim care este persoana care î i contemplă (pe E l şi „vitele-i", în încleştarea lor cu pământul în care taie brazde adânci), proiectând o imagine statuară (frecventă, de altfel, în lirica lui Arghezi): „Par, el de bronz, şi vitele-i de piatră". Este de observat că, în *Belşug*, truda „pământului greu" nu abrutizează, fiind net diferenţiată condiţia umană de aceea a animalelor (spre deosebire de situaţia dintr-o poemă argheziană a disperării, *Două stepe*, unde condiţia fiinţelor vii este nu numai egalizată, ci şi inversată, omul devenind al calului şi al câinelui, semn al existenţei sale câineşti, al părăsirii sale de către divinitatea protectoare, care nu-şi mai lasă umbra pe pământ): dativul posesiv *-i* („vitele-*i*"), cât şi distingerea materialelor din care pare făcut grupul statuar imaginat („el d e) bronz, şi vitele-i d e p i a t r ă") marchează clar această diferenţiere. În *Belşug*, „lumea unei vechi trude omeneşti" este „Restaurată în importanţa ei primor-

[13] Ibidem, *Facerea*, 3. 19, p. 4.
[14] Ibidem, *Facerea*, 3. 23, p. 4.
[15] Ibidem, *Facerea*, 3. 24, p. 4.

Scanned with OKEN Scanner

dială“ și „se umple de prezența divină“[16], cum observa Ov. S. Crohmălniceanu. În acest sens trebuie înțelese cuvintele lui Tudor Vianu: „... glasul poetului s-a înălțat... pentru a cânta, în *Belșug*, cea mai măreață odă ridicată vreodată țăranului român“[17]. Astfel, poema arghezian nu sugerează un timp al istoriei, ci al unui prezent etern (este semnificativă utilizarea e x c l u s i v ă a prezentului verbelor la modurile personale în strofa inițială și în cea finală: „duce“, „privești“, „par“, „e“, „întorci“, „vezi“, ca și a unor adjective sau participii cu sens „durativ“: „pornită“, „lăsată“). Perspectiva temporală este a v e c i e i (termenul este tot arghezian) izvorâtă dintr-un punct inițial („-nceput de leat“), când totul era „tăcere“. E l percepe liniștea „-nceputului de leat“ și simte proteguirea celui care i-a rostit Cuvântul, „Căci Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi“. Spațiul însuși „se îmbibă“ sacral. În cosmogonia liricii lui Tudor Arghezi, pământul „comunică“ necontenit cu cerul: „Brazda pornită-n țară, de la v a t r ă“ — s.n. (deci din pământul unde din sudoarea frunții se capătă pâinea) e dusă de El „către c e r“. Universul în care ostenește plugarul are o deschidere largă (cât o „țară“ spre auzul divin în care El își pune nădejdea. Temeiul muncii sale stă tocmai în această speranță care nu înseamnă însă (în mai toată poezia lui Tudor Arghezi) certitudine. Condiția sa e tragică. „Singuratic“, așadar solitar, E l taie veșnic brazda care „u r c ă“ spre locul de unde fusese izgonit, împlinindu-și astfel destinul de a se hrăni cu o s t e n e a l ă în toate zilele vieții sale. A brăzda înseamnă, desigur, a lăsa în urma trudei tale un semn, o dâră, o pârtie, o crestătură în care vor rodi semințele aruncate, deci a face un lucru cu rost, nu zadarnic. Munca plugarului devine sisifică doar pentru că este grea și luată mereu de la capăt; astfel, ea are finalitatea rodniciei. El își împlinește „singuratic“ soarta, ispășind greșeala pentru care fusese pedepsit și trimis pământului, având gândul limpede luminat al vinei, o vină tragică, pentru că este conștientizată. Plugarul ar putea murmura ca și psalmistul: „Am înțeles blestemul ce-apasă asupra casei mele“. El nu se ridică împotriva ursitei sale, nu-și întoarce „privirile-napoi“ cu mânie, împlinindu-și canonul cu gravitate de rit. Fapta sa „Este cu adevărat ceremonial, într-o tăcere „de-nceput de leat“, cum arată Șerban Cioculescu[18], însă un ceremonial repetat î n v e c i e, pentru că plugarul rămâne, cu „vitele-i“ („îi privești“ în această unitate de grup), „împiedicați în fier“ pentru totdeauna, sugerându-se astfel o continuitate a muncii, în succesiunea generațiilor de truditori ai câmpului. „Împiedicați“ nu are, deci,

---

[16] Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, București, Editura Minerva, 1974, p. 44.

[17] Tudor Vianu, *Studii de literatură română*, București, Editura Didactică și Pedagogică, 1965, p. 524.

[18] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 90.

Scanned with OKEN Scanner

sensul „înfrânați", „opriți din mers" prin ridicarea unui obstacol în calea lor, sau „împleticiți", „poticniți", ci sensul „legați" astfel încât să aibă o oarecare libertate de mișcare, limitată la un anume spațiu (pământul blestemului). Truditorul pământului și animalele sale de povară rămân astfel în eternitate „împiedicați în fier" („fierul" devine emblematic), sortiți să taie mereu cu osteneală brazdele în care vor pune sămânța să rodească. Ideea de veșnicie a acestei condiții a lor este întărită de imaginea statuară amintită, care are, se vede, o semnificație mai adâncă, depășind cadrul unei simple alcătuiri poetice impresionantă prin forța ei plastică. Sensul imaginii la care ne referim ar putea fi și acela al unei înalte cinstiri a muncii plugarului (așa cum aprecia Tudor Vianu), căruia poetul îi înalță un monument, atitudine definitorie pentru natura lirismului arghezian.

Strofele I și V (cu înțelesurile lor privind timpul și spațiul) constituie cadrul semantic al catrenelor II, III și IV, acestea din urmă ilustrând c r u g u l v i e ț i i ț ă r a n u l u i privit în individualitatea sa, un orizont existențial al pământului, blestemat pentru cel care îl muncește, și totodată sortit speranței rodniciei, în care ființa umană se întoarce, integrându-se lumii din care a fost zidită, potrivit mitului biblic citat. În orizontul „pământului greu" își trece viața omul n e r u p t d e n a t u r ă în care îl simte pe „Dumnezeu pășind apropiat". Peisajul terestru, în care prezența ființei umane este numai sugerată, nu și numită (ca în strofa inițială și în cea finală, unde un eu general dobândea expresia pronumelor E l, e l; t u, ț i, î i), este însă c u p r i n s în cel cosmic, al „soarelui", al „lunii", al „firelor de lumină" stelară, al mișcării astrale. Omul simte nesfârșitul (cuvânt arghezian) de la care primește și căruia îi trimite semne, comunică mereu cu el. Natura întreagă p a r e animată, impresie creată de frecvența personificărilor (săcurea plugului" „s-a întors;", „rămâne-o clipă-n soare"; „oțelul rupe de la fund / Pământul..."; „Luna-și așază ciobul pe moșie"; „Noaptea, pe șesuri, se desface lină"). Peisajul, în ambele ipostaze (terestru și cosmic) este e s e n ț i a l, conturat în câteva linii apăsate și, cu excepția „plopului n e g r u" care (cum vom arăta mai jos) este un simbol, fără nici o culoare. Pitorescul e absent. Nu apare, în *Belșug*, nici cel puțin stilizat. O austeritate elementară, care ne duce cu gândul la arhaitate și la elementele primordiale ale lumii, la „-nceputul de leat" domină universul naturist al poemei: „pământ", „sămânță", „șesuri" sub lumina arzătoare a soarelui sau palidă a lunii.

În orizontul existențial al omului ar trebui să se vadă „belșugul" anunțat încă în titlul creației, adică îndestularea, abundența, bogăția, ceea ce ar presupune tablourile carelor grele, cu roadele pământului, ale bucătăriilor bine aprovizionate cu bucăți opulente de carne proaspătă, cu vânat și cu pește, ale meselor îmbelșugate, ale ulcioarelor pline, ale bacchanalelor, toate trezind imagini din pictura maeștrilor flamanzi. O asemenea abundență nu este sugerată de versurile argheziene, intitulate tocmai *Belșug*, în care nu trans-

Scanned with OKEN Scanner

pare un cult al materiei. În afara enumerării plantelor cultivate de plugar („Grâu, popuşoi, săcară, mei şi orz"), nimic nu sugerează preaplinul bunurilor pământului. Accentul nu cade, în poema argheziană, pe înfăţişarea rodniciei câmpului. ci pe dezvăluirea miracolului încolţirii („Nici o sămânţă n-are să se piardă"), săvârşit de taince forţe sacre, pe reliefarea h a r u l u i (un alt cuvânt caracteristic liricii poetului) ca forţă divină. Graţia cerească se revarsă, b o g a t ă, în spaţiul existenţei fiinţei umane. Ei i se datorează misterul germinaţiei t u t u r o r s e m i n ţ e l o r care n u s e p i e r d. De aceea „săcurea plugului" (metaforă de mare forţă poetică, sinonimă termenilor-sinecdocă „fier" şi „oţelul") „s-a întors" pentru a „Rămâne-o clipă-n soare să ca ardă" ca ofrandă puterii divine răsfrânte asupra uimitoarei sămânţe a belşugului. (Verbul „a întoarce", folosit aici reflexiv şi în sensul simbolic al lumii jertfelnice înălţate, spre mulţumire, slavei, revine în poemă, asociat privirilor omului izgonit din Eden, care, ştiind că pentru el nu există cale întoarsă, nu-şi îndreaptă vederea înapoi.) Ov. S. Crohmălniceanu observa, pe bună dreptate, că, „În elementaritatea sa originară, universul ţărănesc arghezian se deschide sfinţeniei", iar „Munca pământului" apare „sacralizată"[19].

Glasul biblic răsună : „Blestemat va fi pământul pentru tine !". Pământul este „greu", este vrăjmaşul omului sortit să se hrănească în toate zilele vieţii sale cu osteneală. Fără această osteneală, pământul îl înghite mai devreme decât îi este sortit să trăiască. În astfel de împrejurări, este explicabilă confruntarea omului cu pământul „muncit cu duşmănie", încrâncenarea cu care El, folosind „oţelul" (materialul făuririi unui instrument puternic, dur, care despică, doboară, ucide ; se lămureşte astfel şi asocierea lui, în strofa a doua, cu „săcurea", spre deosebire de evocarea „fierului", în prima strofă, când unealta ţăranului poate trezi imaginea unui timp arhaic — eventual o epocă a fierului ; sinonimia poetică argheziană are întotdeauna sens, ea neconstituind un simplu mijloc de evitare a repetiţiilor supărătoare) care rupe, „ager" (element predicativ suplimentar, ca şi „singuratic", menit să pună un accent necesar), „de la fund / Pământul greu..." Vrăjmaşul este, aşadar, acest „pământ greu", „cerul", către care duce plugarul brazda şi căruia îi trimite lumina jertfelnică a „săcurii plugului" rămasă-n soare, reprezentând slava, „nădejdea".

„Aratul, în poema argheziană — nota Şerban Cioculescu —, nu ţine seama de timp, săvârşindu-se până la coborârea nopţii"[20]. Nu ni se pare a fi însă vorba, în *Belşug*, numai de durata muncii grele a plugarului (din zori şi până la lăsarea serii) — în acest caz, semnificaţia versurilor ar fi prea simplă, ceea ce nu s-ar potrivi poeticii lui Tudor Arghezi care alege întotdeauna, în

[19] Ov. S. Crohmălniceanu, *op. cit.*, p. 44.
[20] Şerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 90.

Cuvinte potrivite, „poteca strâmtă" spre a trece „Ducând în cârcă muntele întreg", nelăsându-se pradă ispitelor „ușoare și blajine" și deprinzând, „în cugetare", „gustul otrăvit și tare" (*Psalm* — așezat, în volumul citat, înaintea poemei *Belșug*) —, ci de aceea a v i e ț i i omului privit ca individ, în succesiunea generațiilor de truditori ai pământului. Când, „rotund", / Luna-și așază ciobul pe moșie", ea dă semn că se apropie capătul ostenelii omului, sfârșitul său („rotund" sugerează împlinirea ciclului existențial; sintagma „ciobul... lunii" trădează — cum observa Tudor Vianu — intenția de devalorizare a naturii, corespunzătoare gustului amar simțit de stăpânul „moșiei" care trebuie să se lase cuprins, strâns, apăsat, strivit și modelat de pământ, vrășmașul lui, potrivit amintitei porunci biblice: „te vei întoarce în pământul din care ești luat"). Acest semn este întărit de întreaga strofă a patra: „plopul negru" este — aici și pretutindeni în lirica arghezian㠗 un simbol thanatic. „Răzimat în aer", el devine izvorul „nopții (un alt semn, fundamental, în context, al odihnei celei fără de sfârșit) care „se desface lină / L a n e s f â r ș i t, ca dintr-un vârf de caier". „Fire/le/ de lumină" care împodobesc „caierul" nopții evocă metaforic „stelele făclii" din *Miorița*. Gândul trecerii în neființă nu trezește spaima, pentru că lumea rămâne, în multitudinea formelor ei de existență, în vecie sub oblăduirea divină. De aceea, „Noaptea... se desface l i n ă", iar strofa finală aduce — prin conținutul ei ideatic și prin structura ei sonoră — liniștea împăcării înțelepte cu sine, a acceptării legilor firii.

Tradiționalismul poemei argheziene stă, mai întâi, în crearea acestei imagini a omului rămas într-o strânsă legătură cu natura în care simte prezența sacră, apoi, în utilizarea limbajului țărănesc sugerând vechimea și elementaritatea („vatră", „brazdă", „sămânță", „moșie", „caier", „ciob", „nădejde", „leat", „singuratic", urzit", „pășind") sau existența aspră, dură („împiedicați"; „dușmănie"; „pământul greu" — transpunere a expresiei populare „greul pământului"; /a/„rupe de la fund" — reproducere a expresiei din limba vorbită „a scoate /sau a aduce / din pământ" ori „din fundul pământului", adică „a dobândi ceva foarte greu de obținut, cu orice preț"). Este evident că acest limbaj, înnobilat poetic, este în consonanță cu sensurile descifrate ale versurilor argheziene. Eugen Lovinescu este primul între criticii care au relevat duritatea limbajului artistic din creația lui Tudor Arghezi. Promotorul modernismului în literatura noastră arăta că „Poezia ia... un aspect pietros și colțuros", iar „versurile înțeapă și jignesc uneori" și cita „admirabilul *Belșug*" printre izvodirile „Din specia poeziei granitice"[20]. Șerban Cioculescu reliefează, de asemenea, „energia și duritatea verbală"[21] din *Belșug*, așezând, în două rânduri (în 1935 și în 1945) această

[21] Eugen Lovinescu, *Critice*, vol. IX, București, Editura „Ancora", 1923, p. 86.
[22] Șerban Cioculescu, *op. cit.*, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

poemă într-un moment crucial al devenirii liricii lui Tudor Arghezi : e „prima poezie argheziană cu caracter mai colţuros şi abrupt“[23]; „publicarea ei... înseamnă momentul de răscruce în scrisul arghezian liric“[24]. Asociindu-se acestor opinii, potrivit cărora forţa lirică din *Belşug* se explică şi prin faptul că poetul merge direct la izvoarele limbii vorbite, Pompiliu Constantinescu le completează, subliniind „vitalismul... deplin“, „ca ritmul cosmic“, sugerat de versul arghezian, şi „viziunea organicistă“, „atât de ortodoxă“ a lumii şi omului [25] în creaţia autorului *Cuvintelor potrivite*. „Filonul tradiţionalist“ din *Belşug* era astfel deplin reliefat. Mai trebuia să se spună însă un lucru esenţial : Arghezi „a ştiut să extragă substanţe noi dintr-o materie veche... Între poeţii interbelici... este cel mai ancorat în tradiţia românească, fără să fie tradiţionalist“[26] (s.n.). „Frământată“ „din lutul românesc“ *(Jignire)*, poezia lui Tudor Arghezi se despovărează de retorica romantică şi de recea, obiectiva descriere parnasiană, dar şi de fluentele armonii simboliste, devenind astfel, dacă nu nouă (Eugen Ionescu dezvăluia, în *Nu*, „modelele“ autohtone şi străine ale acestei poezii, ajungând, în timpul acţiunii sale negatoare, să se îndrăgostească de ea), sigur unică. Figurile stilistice din poezia *Belşug*, deja semnalate (epitetele substantivale, adjectivale şi adverbiale, elementele predicative suplimentare cu valoare de epitet, metafore, personificări, enumeraţia, sinecdoca şi comparaţia), sunt numeroase, dar ele nu au, ca să folosim terminologia lui Lucian Blaga, un rol plasticizant, ci revelatoriu ; fără excepţie, ele „îşi răspund“ în simbolistica versurilor care se constituie dincolo de cuvintele care compun textul. Sub aspectul sonor, stihurile nu evoluează constant în ritmul suitor al iambului, cum adesea s-a afirmat, ci cunosc şi treceri în alt registru sonor şi o măsură divers dispusă sau imprevizibil croită altfel decât cea dominantă, potrivit accentelor semantice pe care vrea să le pună poetul. Versificaţia clasică, la care Tudor Arghezi nu renunţă, este astfel folosită cu libertatea pe care nu şi-au îngăduit-o poeţii dinaintea autorului *Cuvintelor potrivite*. *Belşug*, „creaţie de răscruce“ în „scrisul arghezian“[27], care „rupe cu fluenţa armonioasă din acea vreme“[28], are o structură sonoră complexă. Ritmul iambic, sugerând dorinţa de înălţare a slavei, este, într-adevăr dominant (şaisprezece versuri —1, 3, 4, 5—8, 10, 12, 13, 15, 16, 17—20 — din totalul de douăzeci au acest ritm), dar ade-

---

[23] „Revista Fundaţiilor“, anul III, nr. 6, iunie 1935, p. 643.

[24] Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. cit., p. 89.

[25] Pompiliu Constantinescu, *op. cit.*, p. 133.

[26] Mircea Scarlat, *Tudor Arghezi*, în vol.: Mircea Scarlat, *Istoria poeziei româneşti*, vol. III, Bucureşti, Editura Minerva, 1986 (Momente şi sinteze), p. 187.

[27] Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, ed. cit., p. 59.

[28] Şerban Cioculescu, în „Revista Fundaţiilor“ citată, p. 643.

Scanned with OKEN Scanner

sea el este „bruiat", întrerupt de alte succesiuni ale picioarelor metrice. Asemenea întreruperi se produc în versurile 2, 9 (versuri ale „brazdei pornite" și ale „oțelului" care „rupe de la fund"), 12 (vers al „ciobului" lunii) și 14 (vers al „nopții" thanatice), care sugerează asprimea muncii sau poartă semnele morții, unde ritmul este alcătuit din trohei și un picior metric amfibrah, măsură stihurilor fiind de 10 sau 11 silabe (⊥ —/— ⊥ —/⊥ —/⊥ —/⊥ sau ⊥ —/— ⊥ —/⊥ — ⊥ —/⊥ —/⊥ —). Strofele cu ritm constant iambic sunt a II-a (strofa germinației și a semnului jertfei aduse divinității), în care versurile cu măsura 10 alternează cu cele cu măsura 11, potrivit încrucișării rimelor, și a V-a (strofa divinității „păsind apropiat"), aceasta din urmă având o măsură constantă a stihurilor (10) și sugerând astfel, prin perfecțiunea construcției ei, liniștea, împăcarea cu legile firii. În strofa a IV-a (a „plopului negru" și a „nopții"), pe lângă întreruperea (în versul 14) curgerii iambice a stihurilor, se produc și modificări (de ordine și număr al silabelor) ale măsurii acestora; astfel dacă t o a t e celelalte strofe ale poemei debutau cu un vers iambic cu măsura 10, strofa în discuție este s i n g u r a care începe cu un vers iambic având măsura 11, stihul ei final, tot iambic, purtând măsura 9, u n i c ă în ansamblul construcției poetice. Așadar, strofa a IV-a are o structură sonoră esențial deosebită de aceea a tuturor celorlalte strofe, caracterizându-se nu numai prin „ruperea" ritmului iambic dominant, ci și printr-o „întoarcere" a ordinii versurilor cu măsura obișnuită și printr-o „retezare" singulară a acestei măsuri. Este strofa care ilustrează, nu întâmplător, un moment de „criză" în edificiul sonor al poemei, ea reflectând, în expresia ei metaforică, la modul simbolic, motivul literar al stingerii miorilice. În primele patru catrene ale poemei rimele masculine se încrucișează mereu cu cele feminine, sugerând parcă, prin această constanță a ecourilor lor, nerespectată de Tudor Arghezi în alte creații din *Cuvinte potrivite*, legarea plugarului de „pământul greu", crucificarea sa sub aripa morții. Dar, dacă aceasta este doar o impresie, sigur este faptul că, potrivit interpretării pe care am dat-o versurilor, majoritarea rimelor sunt purtătoare de sens: „cer" — „în fier"; „vatră" — „piatră"; „dușmănie" — „moșie"; „lină" — „lumină"; „leat" — „apropiat". În ultimul catren, toate rimele sunt masculine (versurile iambice cu măsura 10 impun o astfel de potrivire sonoră a cuvintelor cu accent principal pe ultima silabă), întărindu-se astfel senzația prezenței ființei divine oblăduitoare, care revarsă în univers „lumină lină" (sintagmă argheziană — titlul unei poeme așezate, în *Cuvinte potrivite*, înaintea versurilor intitulate *Belșug* — care se constituie și în creația pe care o analizăm, în penultimul catren, din rimele citate: „lună" — „lumină"). Alcătuirea sonoră din *Belșug* se integrează organic compoziției poemei și constituie un fel de structură de rezistență a edificiului ei semantic.

Libertatea pe care Tudor Arghezi și-o ia în folosirea limbajului artistic și prozodiei clasice se manifestă și în sintaxa poeziei sale. În acest sens, dislocările sintactice, relevate de toți cercetătorii stilului arghezian, sunt carac-

Scanned with OKEN Scanner

teristica și poemei *Belșug*: „El, s i n g u r a t i c, duce către cer / Brazda ...“; „P a r, e l d e b r o n z, ș i v i t e l e-i d e p i a t r ă“; „A g e r, oțelul rupe de la fund / Pământul greu ...“; „Căci Dumnezeu, pășind apropiat,/ Îi vezi lăsată umbra printre boi“. Asemenea inversiuni sintactice au rostul de a face să cadă accentele (de înțeles) pe anumite cuvinte („singuratic“, „ager“, „Dumnezeu“) sau de a imprima versului lapidaritatea, expresivitatea și vigoarea necesare (de exemplu, în enunțul: „El p a r e de bronz și vitele l u i p a r de piatră“, repetiția verbului „a părea“, folosit la indicativul prezent, singular și plural, n-ar putea fi evitată, decât utilizând exprimarea arghezian, în care virgula își are rolul ei bine stabilit: „P a r, el de bronz, și vitele-i de piatră“; în plus, verbul „par“, cu care începe acest din urmă vers, atrage atenția asupra grupului statuar imaginat, trimețând gândul cititorului și la sintagma anterioară „împiedicați în fier“: „când îi privești“, „par“ nu numai „de bronz“ și „de piatră“, ci și „împiedicați în fier“, sortiți să rămână în timp legați de „pământul greu“).

Creație lirică desăvârșită artistic, construită „rotund“, *Belșug* se înscrie printre capodoperele poeziei lui Tudor Arghezi.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Ediții ale versurilor lui T u d o r A r g h e z i: *Cuvinte potrivite*. București, Editura Fundații, 1927. * *Flori de mucigai*. București, Editura Cultura Națională, 1931. * *Cărticică de seară*. București, Editura Cultura Națională, 1935. * *Versuri*. Ediție definitivă. București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1936. * *Hore*. București, Editura Fundației pentru Literatură și Artă „Regele Carol II“, 1939. * *Una sută una poeme*. București, Editura de Stat, 1947. * *Prisaca*. București, Editura Tineretului, 1954; alte ediții: București, Editura Tineretului, 1967 / Ilustrații de Marcela Cordescu/; București, Editura Ion Creangă, 1976 și 1990. * *1907. Peisaje*. /București/, Editura Tineretului, 1955; ediția a II-a, /București/, Editura Tineretului, 1967 (Biblioteca școlarului); alte ediții: *1907. Peizaje*. Postfață și bibliografie de C o n s t a n t i n C u b l e j a n. București, Editura Minerva, 1973 (Arcade); *1907. Peizaje*. Ediție omagială ilustrată de C o n s t a n t i n B a c i u. București, Editura Albatros, 1977. * *Cântare omului*. /București/, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956. * *Cântare omului*. Postfață de Adrian Anghelescu, București, Editura Minerva, 1972 (Arcade). * *Cântare omului*. Versuri alese, Antologie, postfață și bibliografie de F ă n u ș B ă i l e ș t e a n u. București, Editura Minerva, 1986 (Arcade). * *Stihuri pestrițe* /București/, Editura Tineretului, 1957; ediția a II-a, 1960 / Ilustrații de Perahim/. * *Versuri alese*, Cuvânt înainte de M a r c e l B r e s l a ș u. /București/, Editura Tineretului, 1958 (Cele mai frumoase poezii). * *Versuri*. Cu o prefață de M i h a i B e n i u c. /București/, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1959 /Ediție bibliofilă/. * *Versuri și proză*. Prefață de P a u l G e o r g e s c u. București, Editura Tineretului, 1960 (Biblioteca școlarului). * *Frunze*. București, Editura pentru Literatură, 1961 * *Scrieri*, 1. Versuri. /București/, Editura pentru Literatură, 1962. * *Scrieri*, 2, 3, 4. Versuri. /București/, Editura pentru Literatură, 1963. * *Poeme noi*. /București/, Editura pentru Literatură, 1963 * *Scrieri*, 5. Tălmăciri. /București/, Editura pentru Literatură, 1964. * *Scrieri*,

Scanned with OKEN Scanner

6. Poeme. /Bucureşti/, Ediţia pentru Literatură, 1964. * *Cadenţe.* /Bucureşti /, Editura pentru Literatură, 1964. * *Silabe.* /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1965. * *Zece harapi, zece căţei, zece mâţe.* Desene de Eugen Taru. /Bucureşti/, Editura Tineretului, 1965. * *Ritmuri.* /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1966. * *Versuri*, 1, 2. /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1966. * *Versuri lungi.* Prefaţă şi note de Dumitru Micu. Bucureşti, Editura Tineretului, 1965. * *Noaptea.* /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1967. * *Litanii.* /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1967. * *Frunzele tale.* /Bucureşti/, Editura pentru Literatură, 1968 *. *Crengi.* /Bucureşti /,Editura Eminescu, 1970. * *XC.* /Poezii inedite/. Prezentate de Nizura şi Baruţu T. Arghezi la cea de a 90-a aniversare a naşterii poetului. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1970. * *Frânturi.* /Poeme în proză/. Bucureşti, Editura Ion Creangă 1970. * *Poezii.* Ediţie ilustrată de Ligia Macovei. Bucureşti, Editura Minerva, 1970. * *Poezii.* Antologie şi prefaţă de Nicolae Manolescu. Bibliografie de Ion Nistor. Bucureşti, Editura Minerva, 1971 (Arcade). * *Poeme noi.* Cu un cuvânt înainte de Al. Piru. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1972. * *Din pragul casei.* /Poeme în proză/, Bucureşti, Editura Ion Creangă. 1972, * *Călătorii în vis.* Versuri. Bucureşti, Editura Eminescu, 1973. * *Poemele ţării.* Ediţie întocmită şi cuvânt înainte de Mircea Iorgulescu. Bucureşti, Editura Militară, 1973. * *Stihuri.* Ediţie îngrijită şi prefaţă de Al. Piru. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1974. * *Caligula.* /Versuri/. Postfaţă de Zaharia Sângiorzan. Bucureşti, Editura Minerva, 1975 (Arcade). * *Poezia filozofică.* Antologie, prefaţă şi note de Elena Zaharia-Filipaş. Tabel cronologic de G. Pienescu. /Bucureşti/, Editura Albatros, 1976 (Lyceum. Texte comentate). * *Cuvinte potrivite.* Postfaţă şi bibliografie de Gheorghe Grigurcu. Bucureşti, Editura Minerva, 1977 (Arcade). * *Deslușiri.* /Versuri/. Ediţie de Mitzura Arghezi. Bucureşti, Editura Eminescu, 1980. * *Versuri.* Cu o prefaţă de Al. Piru. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980. * *Versuri.* Repere istorico-literare de Mircea Scarlat. Bucureşti, Editura Minerva, 1980 (Patrimoniu). * *Versuri*, 1, 2. Ediţie şi postfaţă de G. Pienescu, Cu o prefaţă de Ion Caraion. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1980 (Mari scriitori români); ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, 1985. * *Versuri şi proză.* Bucureşti, Editura Ion Creangă, 1980; ediţie nouă, 1985 /ambele pentru şcolarii mici; la aceeaşi editură apăruse volumul: *Versuri şi proză.* Prefaţă de Graţiela Ştefan, 1973, Biblioteca şcolarului/. * *Poeme în proză.* Antologie, prefaţă şi bibliografie de Ilie Guţan. Bucureşti, Editura Minerva, 1985 (Arcade). * *Arte poetice.* Versuri. Tabel cronologic, prefaţă şi bibliografie de G. I. Tohăneanu şi Petru Bercea. Bucureşti, Editura Albatros, 1987 (Lyceum. Texte comentate). * *Versuri.* Repere istorico-literare de Mircea Scarlat. Bucureşti, Editura Minerva, 1988 (Patrimoniu). * *Stihuri pestriţe.* Versuri. Bucureşti, Editura Minerva, 1990 (Biblioteca pentru toţi, 1352). * *Versuri.* Prefaţă de Liviu Papadima. Antologie şi tabel cronologic de Mitzura Arghezi şi Traian Radu. Bucureşti, Editura Minerva, 1990 (Biblioteca pentru toţi, 1351 — vol. I — *Cuvinte potrivite*). * *Zece căţeluşi năzdrăvani.* Volum îngrijit de Mitzura Arghezi şi Traian Radu. Bucureşti, Editura Tudor Arghezi, 1991.

b. Versuri în antologie: Dinu Pillat, *O constelaţie a poeziei române moderne.* Selecţie din Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu. Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

c. Traduceri din poezia lui Tudor Arghezi: *Selected poems* of Tudor Arghezi. Translated by Michael Impey and Brian Swann. Princetown New Jersey, Princetown

Scanned with OKEN Scanner

University, 1976. * *Poeme — Poèmes.* Ediție bilingvă /română-franceză/. Traducere /în franceză/ de Edmée Gregorian. Prefață de Ion Dodu Bălan. București, Editura Minerva, 1977. * *Cuvinte potrivite — Palabras adecuadas.* Ediție bilingvă /română-spaniolă/. Traducere /în spaniolă/ și postfață de Darie Novăceanu. Prefață de Aurel Martin. București, Editura Minerva, 1977. * *50 poeme. În versuri și proză — 50 poeme en vers et en prose.* Ediție bilingvă /română-franceză/. Traducere /în franceză/ și note de Annie Bentoiu, Prefață de Eugen Simion. București, Editura Minerva, 1981. * *Poezii — Poems.* Ediție bilingvă /română-engleză/. Traducere de Andrei Bantaș. Prefață de Nicolae Manolescu. București, Editura Minerva, 1983.

d. Referințe critice: Pompiliu Constantinescu. *Tudor Arghezi.* București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1940 (Scriitori români contemporani). * Șerban Cioculescu. *Tudor Arghezi.* București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1946; ediția a II-a, revăzută și adăugită, *Introducere în poezia lui Tudor Arghezi*, București, Editura Minerva, 1971. * Ov. S. Crohmălniceanu. *Tudor Arghezi.* /București/, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1960. * Mihail Petroveanu. *Tudor Arghezi poetul.* București, Editura de Stat pentru literatură și Artă, 1961 Biblioteca critică). * Tudor Vianu. *Arghezi poet al omului* „Cântare omului" în cadrul literaturii comparate. /București/, Editura pentru Literatură, 1984. * Dumitru Micu. *Opera lui Tudor Arghezi.* Eseu despre vârstele interioare, București, Editura pentru Literatură, 1985. * Domițian Cesăreanu. *Arghezi și folclorul.* București, Editura pentru Literatură, 1966. * Alexandru George. *Marele Alpha.* București, Editura Cartea Românească, 1970. * *Tudor Arghezi* /Studii critice/. București, Editura Eminescu, 1971 (Biblioteca critică). * Dumitru Micu. *Tudor Arghezi.* București, Editura Albatros, 1972 (Mici monografii). * *Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Fundoianu, Maniu, Pillat, Vinea, Voiculescu* prezentați de Laurențiu Ulici. București, Editura Enciclopedică Română, 1974 (Multum in parvo). * Vladimir Streinu. *Eminescu. Arghezi.* Ediție alcătuită și prefață de George Muntean. București, Editura Eminescu, 1976. * Emil Manu. *Tudor Arghezi. Cadențe.* /București/, Editura Albatros, 1977 (Contemporanul nostru). * Nicolae Balotă. *Opera lui Tudor Arghezi.* București, Editura Eminescu, 1979. * Ilie Guțan. *Tudor Arghezi* (Imaginarul erotic). București, Editura Minerva, 1980 (Universitas). * *Tudor Arghezi* /interpretat de.../ Prefață, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Alex. Ștefănescu, București, Editura Eminescu, 1981 (Biblioteca critică). * Emil Parpală. *Poetica lui Tudor Arghezi.* Modele semiotice și tipuri de text. București, Editura Minerva, 1984 (Universitas). * Dorina Grăsoiu. *„Bătălia Arghezi.* Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1984. * Șerban Cioculescu. *Argheziana.* București, Editura Eminescu, 1985.

e. Amintiri despre Tudor Arghezi, evocări ale vieții și operei poetului, referințe la corespondența sa: Teodor Vârgolici. *Prietenia literară.* Arghezi, Galaction, Cocea, Demetrius. /București/, Editura Albatros, 1975. * *L-am cunoscut pe Tudor Arghezi*, Culegere de evocări alcătuită de Nicolae Dragoș. București, Editura Eminescu, 1981. * Florea Firan. *Pe urmele lui Tudor Arghezi.* București, Editura Sport-Turism, 1981. * *Tudor Arghezi. Autoportret prin corespondență.* Prezentat de Barbu Cioculescu. București, Editura Eminescu, 1982.

LUCIAN BLAGA

(1895–1961)

„Stilul interior al lui Lucian Blaga este caracterizat de o *seninătate în clarobscur*... descoperim sub liniște teama, sub formă nesfârșirea, sub claritate misterul... Liniștea, forma, claritatea nu sunt voite, intenționat căutate, ci izvorăsc din logica unui fel de a fi. Aceste „aparențe" îi sunt constitutive. De aici derivă această notă atât de importantă pentru înțelegerea lui Blaga: convertirea *muzicalului în plastic* sau, cu alte cuvinte, a infinitului în formă. Tot ceea ce este fluiditate insezizabilă, curgegere nesfârșită, pornire spre destrămare și ispitire de abis, tot ceea ce e planant și irezistibil se conturează în formă, se cristalizează în planuri și limite...

Lucian Blaga n-ar fi ajuns la problema cunoașterii extatice dacă n-ar fi avut experiența intimă a misterului. Imposibilitatea de a face misterul reductibil și de a-l converti în non-mister este un caracter central al acestei gândiri care revelează lumea sub unghiul misterului, adică a ceea ce nu poate fi revelat...

Cu problematica filozofiei vieții, Lucian Blaga n-are afinități directe. Cu toate acestea, există în toată opera lui Blaga ceva din atmosfera acestui gen de probleme și care ține de o anume viziune a începuturilor și sfârșiturilor. În special poezia sa prezintă o astfel de solidaritate cu formele primare de viață și o înțelegere atât de stranie pentru cele crepusculare, încât din contopirea lor reiese acea stăruitoare impresie de seninătate în clarobscur: „În somn sângele meu ca un val se trage din mine înapoi în părinți". „Pe urmele mele coapte moartea își pune sărutul galben — și nici un cântec nu mă îndeamnă să fiu încă o dată". „Lumea: străin zâmbind, vrăjit în mijlocul ei mă împlinesc cu mirare"...

Cred că nu mă înșel când afirm că dânsul *aude* lucrurile, nu le vede... Rezonanța intimă a firii se subtilizează într-o vibrație universală...

Blaga este cea mai complexă personalitate din România, deoarece s-a ridicat la același nivel pe toate planurile în care s-a realizat".

(Emil Cioran — *Stilul interior al lui Lucian Blaga* — sublinierile autorului)

Scanned with OKEN Scanner

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII

1919

Eu nu strivesc corola de minuni a lumii
şi nu ucid
cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc
în calea mea
în flori, în ochi, pe buze ori morminte
Lumina altora
sugrumă vraja nepătrunsului ascuns
în adâncimi de întuneric,
dar eu,
eu cu lumina mea sporesc a lumii taină
şi-ntocmai cum cu razele ei albe luna
nu micşorează, ci tremurătoare
măreşte şi mai tare taina nopţii,
aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare
cu largi fiori de sfânt mister
şi tot ce-i ne-nţeles
se schimbă-n ne-nţelesuri şi mai mari
sub ochii mei —
căci eu iubesc
şi flori şi ochi şi buze şi morminte.

Pentru a releva sensurile profunde ale acestor versuri, trebuie să ne imaginăm o reţea de comunicaţii între poezia şi filozofia lui Lucian Blaga. Poezia precede, într-o parte însemnată a ei, filozofia cuprinsă în sistemul din *Trilogii* sau este elaborată simultan cu aceasta. Una din ele (filozofia sau poezia) nu se confundă, desigur, cu cealaltă, pentru simplul motiv că, dincolo de anumite formulări metaforice comune uneori lor, fiecare utilizează mijloace proprii de expresie, dar ambele — privite ca elemente distincte ale unui edificiu organic — dovedesc acelaşi mod de înţelegere a universului de către personalitatea creatoare a autorului. Această caracteristică generală a operei lui Lucian Blaga se răsfrânge în poema *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*[1], care deschide volumul de debut *Poemele luminii*, creaţie considerată,

[1] Poema a apărut mai întâi în „Glasul Bucovinei", anul II, nr. 49, 3/16 ianuarie 1919, p. 1, fiind apoi inclusă în culegerea de versuri *Poemele luminii*, Sibiu, Biroul de Imprimate „Cosânzeana" 1919 şi, în acelaşi an, în ediţia a doua a acestei culegeri, Bucureşti, Editura Cartea Românească. Am reprodus-o din volumul: Lucian Blaga, *Poezii*, Ediţie îngrijită, revizuită şi adăugită de George Ivaşcu, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

pe deplin temei, programatică, pentru că ea anunță o trăsătură dominantă a liricii poetului care transpune gândirea înaltă, metafizică în imagini. Prin structura ei ideatică, *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* precede o seamă de concepte din filozofia lui Lucian Blaga, care se cuvin de la început reliefate, pentru a putea urmări apoi înveșmântarea lor poetică.

Filozoful caută o „formulă de cunoaștere" care „ar fi simplu numai expresia unor orientări subiective ale spiritului omenesc în lumea dată și în lumea visată dincolo de cea dată"[2]. Întrebuințarea acestei formule depinde de intelectul hrănit de „o hotărâre interioară a gânditorului"[3]. Intelectul trebuie să se depășească pe sine, să iasă din sine, să sară „din funcțiile sale logice normale"; el nu poate formula „un ce transcendent" decât dacă se așază „net și definitiv în afară de funcțiile sale logice"[4]. Acest intelect, „care sare din sine, din încheieturile sale funcționale, utilizând totuși concepte intelectuale, e intelect ecstatic"[5] (s.n.), neconfundabil cu extazul, pentru că el întruchipează un tip de gândire și nu o stare sufletească. Cunoașterea extatică este o cunoaștere luciferică, opusă cunoașterii paradisiace: „Particularitatea cea mai izbitoare a cunoașterii luciferice constă în atragerea misterului în obiectivul ei"[6] (s.n.). Acolo unde se instalează cunoașterea luciferică, începe întotdeauna ceva nou. Obiectul acestei cunoașteri înțelegătoare (luciferice) este misterul ridicat de Lucian Blaga la rangul de noțiune filozofică. Întreaga cunoaștere luciferică „se mișcă într-un mediu de mistere latente"[7]. Filozoful consideră cunoașterea luciferică, aceea care își articulează obiectul ca mister, „drept o cunoaștere cu semnul minus", pe care o numește chiar „minus—cunoaștere"[8], introducând, odată cu această noțiune, și pe aceea de direcție a cunoașterii. În cadrul minus-cunoașterii, „spiritul omenesc tinde să fixeze, unde se poate și când se poate, misterul cosmic în maximul său de adâncime și relief"[9]. Astfel, Lucian Blaga vorbește despre un nou tip de cunoaștere, luciferică, și despre o direcție a ei, „anume aceea de potențare la maximum"[10] a unui mister. Problema cunoașterii luciferice, conchide filozoful, este, în primul rând, una de potențare a misterului.

---

[2] Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1943, p. 118.
[3] Ibidem, p. 116.
[4] Ibidem, p. 94.
[5] Ibidem, p. 94.
[6] Ibidem, p. 163.
[7] Ibidem, p. 177.
[8] Ibidem, p. 106.
[9] Ibidem, p. 106.
[10] Ibidem, p. 106.

Scanned with OKEN Scanner

Toate aceste idei, întâlnite mai târziu în sistemul filozofic edificat de Lucian Blaga, sunt prefigurate atât în volumul său de aforisme *Pietre pentru templul meu*, apărut tot în 1919, cât și în poema *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*. Se înțelege că aceasta din urmă, cu tot fondul ei filozofic, este o creație poetică, pentru că în ea ideile se manifestă mereu sensibil.

Dovedind esența liricului, tema din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* este ilustrarea poetică a raportului dintre cel care cunoaște și lumea supusă contemplației sale.

În poemă întâlnim, mai întâi, o puternică afirmare a eu-lui: „eu nu strivesc corola de minuni a lumii"; „/ eu / nu ucid"; „eu, / eu... sporesc"; „îmbogățesc și eu"; „eu iubesc..." S-ar părea, deci, că e vorba de un cult al individualității, care ar putea surprinde, în cazul lui Lucian Blaga, deoarece poetul credea că noua metafizică „se va întemeia nu numai pe concepte abstracte, ci și pe plăsmuiri ale unei gândiri mitice", colective, iar „etosul... pe o stilare anonimă"[11] (s.n.). Trebuie însă observat că individualitatea afirmată de Lucian Blaga (acea exaltare a eu-lui) nu echivalează cu personalitatea (în sensul de persoană cu aptitudini creatoare deosebite), ci cu un tip de cunoaștere. În acest sens trebuie înțelese sintagmele „calea mea", „lumina mea", „ochii mei".

Universul cunoașterii poetice îi apare lui Lucian Blaga ascuns, învăluit într-o „corolă de minuni" (metaforă revelatorie, deoarece ea „anulează înțelesul obișnuit al faptelor, substituindu-le o nouă viziune" rezultând „din modul specific uman de a exista, din existența în orizontul misterului[12]...") El sustrage vederii lucruri uimitoare, neobișnuite, extraordinare. „Corola de minuni a lumii" este „taină" (cuvând repetat în poemă), „mister" (concept central, cum s-a văzut, în filozofia lui Lucian Blaga), „ne-nțeles". Atitudinea poetului față de această „taină" este programat negativă, în sensul că „misterul" nu trebuie lămurit rațional, pentru a nu i se răpi farmecul. Lucian Blaga nu schițează nici o intenție de explicare a „ne-nțeles"-ului: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii / și nu ucid / cu mintea tainele, ce le-ntâlnesc / în calea mea"; „eu / eu cu lumina mea sporesc a lumii taină —"; „îmbogățesc și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister". „Taina" invocată de poet, pe care o sporește „-ntocmai cum cu razele ei albe luna / nu micșorează, ci tremurătoare / mărește și mai tare taina nopții" (termen al unei comparații de o deosebită forță penetrantă) este a naturii, a dragostei, a cuvintelor și a morții (toate acestea devenind motive frecvente ale liricii autorului *Poemelor*

---

[11] Ibidem, p. 144.

[12] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, București, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1944, p. 364.

Scanned with OKEN Scanner

luminii). Ea nu poate fi s u g r u m a t ă, u c i s ă decât „c u m i n t e a", deci printr-o încercare de explicare rațională, logică a ei. Poetul nu trece, în nici un caz la o asemenea încercare (contrară revelării luciferice), ceea ce înseamnă că, în procesul cunoașterii, respinge categoric „atitudinea plus", deoarece această atitudine ar supune „tainele" unei operații reductive, ar diminua interesul pentru ele până la a le ucide. Reducerea tainelor ar răpi, așadar, lumii orice frumusețe, farmecul ei nespus: când totul ar fi explicat, clasificat, categorisit, interesul pentru cunoaștere s-ar stinge. De aici, disprețul lui Lucian Blaga pentru „lumina altora" care „sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adâncimi de întuneric".

Ideea de bază a poemei se întruchipează în opoziția „eu nu ucid", alții „sugrumă".

Astfel, în consonanță cu ideile filozofice de mai târziu ale lui Lucian Blaga, cel care cunoaște trebuie să se hotărască pentru „atitudinea minus", pentru operația de potențare a tainei. Poema abordează, deci, și problema d i r e c ț i e i cunoașterii.

Cel care cunoaște se raportează la „taina" sau la „misterul" lumii. El poate l u m i n a această taină în două chipuri: reducând-o sau potențând-o. „Lumina altora" este aceea care, aruncată brutal asupra lucrurilor, le răpește taina. Lumina poetului este aceea difuză a lunii care, „cu razele ei albe", „nu micșorează, ci tremurătoare / sporește și mai tare taina nopții" („eu cu lumina mea s p o r e s c a lumii taină"; „î m b o g ă ț e s c și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister" — s.n. Aceasta este o lumină interioară, a sufletului care „deschide ferestre spre complexitatea de neînțeles a ultimului miez"[13]. Ceea ce, la începutul poemei, constituia obiect al contemplației (taina lumii) devine, la sfârșitul ei, și obiect al iubirii: „căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte".

Semnificația de ansamblu a poemei *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* se constituie din combinarea semnificației termenilor fiecărui enunț care intră în componența ei[14]. Textul este alcătuit din două fraze cu un număr diferit de propoziții. Prima frază, lapidară, e construită din numai două propoziții în care verbele predicative la forma negativă („nu strivesc", „nu ucid") indică, de la început, prin această alcătuire a lor, direcția cunoașterii (a „minus-cunoașterii" din filozofia poetului), fiind totodată puse în relație (sintactică și semantică) cu cel care cunoaște („Eu"), nu instrumentul („cu mintea") și cu obiectul („corola de minuni a lumii", „tainele" universului,

---

[13] Lucian Blaga, *Trilogia cunoașterii*, ed. cit., p. 134.

[14] O analiză completă și totodată complexă, în spiritul poeticii moderne, a semnificației globale și semnificației enunțurilor din această poemă a realizat Dana Manea în *Constituirea semnificației în „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"* din vol.: *Analize de texte poetice, Antologie*, București, Editura Academiei..., 1986, p. 129—138. Pornim de la această analiză în relevarea unor semnificații din poema lui Blaga.

Scanned with OKEN Scanner

aflate „în flori, în ochi, pe buze ori morminte") cunoașterii. Întreaga problematică a poemei este astfel anunțată repede și laconic, parcă printr-o răsfrângere în limbajul poetic (am amintit prezența în textul la care ne referim a metaforei revelatorii și a enumerației, și aceasta din urmă cu valențe metaforice) a unei tensiuni interioare, verbale din prima frază având aceeași formă și un sens asemănător și fiind asociate prin conjuncția „și". Fraza a doua, alcătuită din șapte propoziții, se desfășoară larg, extensiv, în structuri sintactice și semantice în care problematica enunțată se precizează polemic (în sensul unor opoziții, fundamentale pentru mesajul general al textului), prin implicație trădând o pasiune a afirmării sau respingerii ideilor (compatibile sau necompatibile cu tipul de cunoaștere relevat) ori prin reliefarea unor echivalențe menite să întărească manifestarea e u-lui pornit să deschidă ferestre spre „nepătrunsul ascuns în adâncimi de întuneric". Și în această frază semnificațiile structurilor sintactice ale fiecărei propoziții au drept centru de gravitație verbele la modurile personale. Obiectul cunoașterii este tot misterul, definit e x c l u s i v metaforic prin: „vraja nepătrunsului ascuns în adâncimi de întuneric", „a lumii taină", „întunecata zare". Se precizează însă atitudinea celui care cunoaște, față de acest obiect supus cercetării sale („eu, / eu . . . sporesc", „îmbogățesc și eu") și, din nou, instrumentul acestei investigări, definit tot m e t a f o r i c („cu lumea mea", „cu largi fiori de sfânt mister"), și, ca element absent din prima frază, circumstanțele[15] acțiunii e u-ului (circumstanțe modale, care explică a m p l a comparație din poemă — „și-ntocmai cum cu razele ei albe luna / n u m i c ș o r e a z ă, ci tremurătoare / m ă r e ș t e și mai tare taina nopții, / a ș a î m b o g ă ț e s c și eu întunecata zare / cu largi fiori de sfânt mister . . ." —, ori cauzale — „căci eu iubesc / și flori și ochi și buze și morminte" —, toate corespunzând d i r e c ț i e i ș i t i p u l u i c u n o a ș t e r i i poetice afirmate de Lucian Blaga). Singurul verb din poemă aflat la diateza reflexivă („se schimbă") sugerează o mutație a „sfântului mister", a „tainelor lumii" (definite metaforic și prin „nepătrunsul ascuns", „adâncimi de întuneric", „întunecata zare") cuprinse în „lumina m e a" și maxim potențate, purtate în „ne-nțelesuri și mai mari / sub ochii m e i". Procesul sugerat al intensificării tainelor cunoaște un stadiu al acumulărilor cantitative („sporesc", „îmbogățesc") și o explozie calitativă, o t r e c e r e în „ne-nțelesuri și mai mari". Relațiile sintactice din a doua frază sunt, în ordinea manifestării lor, de opoziție („dar"), de asociere („și"), de echivalență („întocmai cum"), din nou opoziție („ci"), se stabilesc prin pronume relativ („ce" substituind „tot" ce „se schimbă") sau cauzal („căci"). Ele nu rămân însă simple relații sintactice, dobândind un „sens de adâncime — un s e n s r e-

[15] Aceste circumstanțe sunt evidențiate de Dana Manea în analiza amintită, *vol. cit.*, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

l a ţ i o n a l[16]". Astfel e s e n ţ i a l ă în acest sens de adâncime rămâne relaţia de opoziţie („Lumina altora... s u g r u m ă", „dar eu, / eu cu lumina mea s p o r e s c... îmbogăţesc") care încadrează a doua relaţie de acelaşi tip („luna / nu micşorează, ci... măreşte"), din primul termen al amintitei comparaţii ample. Importantă, tot în sens de adâncime, este şi relaţia de asociere („eu... sporesc şi... îmbogăţesc"), revelantă pentru creşterea tainelor până la schimbarea lor în „ne-nţelesuri şi mai mari". Celelalte relaţii sintactice semnalate (cu rol atributiv sau circumstanţial), dacă nu trimit numaidecât la un sens de adâncime, au totuşi implicaţii semantice, sugerând paradigmatic acumulări de înţelesuri. Este de reţinut şi faptul că enumeraţia „în flori, în ochi, pe buze ori morminte" din finalul primei fraze se repetă într-o formă asemănătoare la sfârşitul celei de a doua fraze a poemei („şi flori şi ochi şi buze şi morminte"), într-o propoziţie cauzală. Valorile conotative ale cuvintelor din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* sunt mult mai numeroase decât apar la prima vedere şi decât s-a spus. Poema ocoleşte orice înţelegere filozofică discursivă, toate sensurile ei, care ţin de domeniul unei sensibilităţi metafizice, desprinzându-se dintr-un bogat fond imagistic; configuraţia ei semantică „se creează treptat şi circular, ea nu se clarifică, ci, dimpotrivă se difuzează... Există o necesitate de exprimare prin extensie a OBIECTULUI / cunoaşterii, misterul n.n. /, impusă de faptul că semnificaţiile lui nu pot fi descoperite de o singură unitate lexicală, fie ea şi polisemantică"[17].

În *Poemele luminii*, verbul liber — pe care poetul va căuta să-l părăsească mai târziu, însă nedesprinzându-se niciodată definitiv de el — este suveran. Lucian Blaga a vorbit, în repetate rânduri, despre atenţia deosebită pe care a acordat-o ritmului în plăsmuirile sale poetice. Versurile din *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii* au un ritm iambic c o n s t a n t care sugerează problematica u n i c ă abordată, aceea a căilor cunoaşterii. Extrem de variată este măsura versurilor (dusă de la 2 la 14 silabe); stihurile scurte, numărând 2—6 silabe, pun, de regulă, accente semantice (versul 2, măsura 4: „şi n u u c i d"; versul 4, măsura 4: „în c a l e a m e a"; versul 6, măsura 6: „L u m i n a a l t o r a"; versul 9, măsura 2: „dar e u": versul 18, măsura 4: „sub o c h i i m e i"; versul 19, măsura 4: „căci e u i u b e s c"), iar cele lungi sugerează, prin extensie, motivul central al poemei, amplificat treptat şi difuzat în întreaga creaţie (versul 1, măsura 13: „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii"; versul 10, măsura 14: „eu cu lumina mea sporesc a lumii taină"; versul 14, măsura 14; „aşa îmbogăţesc şi eu întunecata zare" ş.a.). Formele prozodice sunt deplin adecvate lirismului reflexiv al poetului, aşa cum dovedea, cu mai bine de o jumătate de secol în urmă, Alexandru

[16] Ibidem. p. 131.
[17] Ibidem, p. 137.

Scanned with OKEN Scanner

Philippide: „Lucian Blaga este un adept intransigent al versului liber... Ritmul urmează fără nici o constrângere drumul sinuos al gândului. De aici acea perfectă identitate dintre fond și formă, dintre vers și gând, dintre ritm și emoție, care dă atâta siguranță și atâta trăinicie poeziilor..."[18]

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Ediții ale poeziilor lui Lucian Blaga: *Poemele luminii*. Sibiu, Biroul de imprimate „Cosânzeana", 1919. * *Paşii profetului*. Cluj, Editura Institutului de arte grafice „Ardealul", 1921. * *În marea trecere*. Cluj. Editura Radio, Reclame România, S.A., 1924.* *Lauda somnului*. București, Editura Cartea Românească, 1929 (Colecția „Gândirea"). * *La cumpăna apelor*. Sibiu. Tiparul Institutului de arte grafice „Dacia Traiană", 1933. * *La curțile dorului*. București, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1938. * *Poezii*. / Ediție definitivă/, Fundația pentru Literatură și Artă „Regele Carol II", 1942 (Scriitori români contemporani). * *Nebănuitele trepte*. Sibiu, Editura „Dacia Traiană", 1943.* *Poezii*. Ediție îngrijită, cu un cuvânt înainte, de George Ivaşcu. București, Editura pentru Literatură, 1962.* *Versuri*. Ediție îngrijită și prefață de Aurel Rău. București, Editura Tineretului, 1966 (Cele mai frumoase poezii). * *Poezii*. Ediție îngrijită de George Ivaşcu. București, Editura pentru Literatură, 1966. * *Poezii*. Ediție îngrijită, revăzută și adăugită de George Ivaşcu. București, Editura pentru Literatură, 1967. * *Poezii*. I. *Poemele luminii*. II. *Mirabila sămânță*. Ediție îngrijită de George Ivaşcu. Prefață de Mircea Tomuș. Tabel cronologic de Dumitru Andrașoni. București, Editura pentru Literatură, 1968 (Biblioteca pentru toți, 438—439). * *Cărăbușul de aramă*. Cu ilustrații de Ana-Maria Smigelschi. București, Editura Ion Creangă, 1970. * /Scrieri. I. /Poezii/. Antologie, prefață și tabel cronologic de George Gană. /București/, Editura Albatros, 1972 (Lyceum, 138); Ediția a II-a. /Opere/ 1. /Poezii/. Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gană, București, Editura Albatros, 1980. * *Opere*. 1, 2, *Poezii*, 3, *Tălmăciri*. Cuvânt înainte de Şerban Cioculescu. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. București, Editura Minerva, 1974, 1975. * *Ce aude unicornul*. Antologie și prefață de Eugen Simion. București, Editura Minerva, 1975 (Arcade). * *Poezii*. Ediție îngrijită de Dorli Blaga. Repere istorico-literare de Gabriela Ioan. București, Editura Minerva, 1981 (Patrimoniu). * *Opere*, 1. *Poezii* antume. 2, *Poezii* postume. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană. București, Editura Minerva, 1982, 1984 (Ediții critice). * *Poezii*. Ediție îngrijită de Ion Nistor. București, Editura Cartea Românească, 1982 (Mari scriitori români), * *Poezii*. Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de Marin Mincu. /București/,

[18] Al. A. Philippide, *Lucian Blaga: „La curțile dorului"*, în „Viața românească", anul XXX nr. 12, decembrie 1938, p. 188.

Scanned with OKEN Scanner

Editura Albatros, 1983 (Lyceum. Texte comentate). * *Poezii*. Postfață și bibliografie de Cristian Moraru. București, Editura Minerva, 1986. * *Poezii*. București, Editura Eminescu, 1988 (Biblioteca Eminescu). * *Ecce tempus*. Poezie politică. Text stabilit, ediție îngrijită de Dorli Blaga. /București/. Editura Fundației Culturale Române. Imprimeria „Coresi", 1992.

b. Traduceri și antologii ale poetului: *Din lirica universală*. București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. * *Din lirica engleză*. Tălmăciri. București, Editura Univers, 1970 (Orfeu). * *Antologie de poezie populară*. Ediție îngrijită de George Ivașcu, /București/, Editura pentru Literatură, 1966.

c. Traduceri din poezia lui Lucian Blaga: *Nouăzeci de poezii — Novata liriche*. Traduse /in italiană/ de Mariano Baffi. Prefață de Edgar Papu. Ediție bilingvă /română-italiană/. București, Editura Minerva, 1971. * *În marea trecere — En el gran correr*. Traducere /în spaniolă/ și cuvânt înainte de Darie Novăceanu. Prefață de Edgar Papu. Ediție bilingvă /română-spaniolă/. București, Editura Minerva, 1972. * *Poeme — Poèmes*. Traducere /în franceză/ și cuvânt înainte de Veturia Drăgănescu Vericeanu. Prefață de Eugen Simion. Ediție bilingvă /română-franceză/. București, Editura Minerva, 1974. * *Poeme — Gedichte*. Versiune germană și cuvânt înainte de Wolf Aichelburg. Ediție bilingvă română-germană. /București/, Editura Albatros, 1974 (Cele mai frumoase poezii). * *În marea trecere — The great transition*. Versiune engleză de Roy Mac Gregor-Hastie. Cuvânt înainte de Ion Dodu Bălan. Ediție bilingvă /română-engleză/. București, Editura Eminescu, 1975. * *Nebănuitele trepte*. Ediție bilingvă română-rusă/. Traducere /în limba rusă/ de Iuri Kojevnicov. Prefață de Valeriu Cristea. București, Editura Minerva, 1975. * *Poeme — Poémy*. Ediție bilingvă /română-slovacă/. Traducere de Ion Codreanu Prefață de Lucian Raicu. București, Editura Minerva, 1976. * *Poemele luminii*. Ediție bilingvă /română-macedoneană/ de Tasco Sarov. Prefață de Ștefan Augustin Doinaș. București, Editura Minerva, 1979. * *Poeme — Gedichte*. Ediție bilingvă /română-germană/. Traducere /în germană/ de Ruth Herrturth. București, Editura Minerva, 1980. * *Poemele luminii*. Traducere /din arabă în franceză/ de Suliman Awadn/ cu ajutorul lui Neagu Moraru. Damasc, Editura Casa Lumina, 1980.

d. Referințe critice: Constantin Fântâneriu. *Poezia lui Lucian Blaga și gândirea mitică*. București, Institutul de arte grafice și Editura „Bucovina". I. E. Torouțiu, 1940 (Colecția „Convorbiri literare"). * Dumitru Micu. *Lirica lui Lucian Blaga*. București, Editura pentru Literatură, 1967. * Mariana Șora. *Cunoaștere poetică și mit în poezia lui Lucian Blaga*. București, Editura Minerva, 1970. * Pavel Bellu. *Blaga în marea trecere*. București, Editura Eminescu, 1970. * *Lucian Blaga*. În vol.: *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima. București, Editura Academiei, 1970. * Marin Bucur. *Lucian Blaga — dor și eternitate*. București, Editura Albatros, 1971 (Contemporanul nostru). * Ov. S. Crohmălniceanu. *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971; ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1978 (Momente și sinteze). * Melania Livadă. *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*. /București/, Editura Cartea Românească, 1974. * *Arghezi, Bacovia, Blaga, Barbu, Fundoianu Maniu, Pillat, Vinea, Voiculescu* prezentați de Laurențiu Ulici. București, Editura

Scanned with OKEN Scanner

Enciclopedică Română, 1974 (Multum in parvo). * Alexandru Indrieș. *Corola de minuni a lumii. Interpretare stilistică a sistemului poetic al lui Lucian Blaga.* Timișoara, Editura Facla, 1975 (Studii de limbă și stil); *Sporind a lumii taină. Verbul în poezia lui Lucian Blaga.* București, Editura Minerva, 1981 (Universitas). * Mircea Vaida. *Lucian Blaga. Afinități și izvoare.* București, Editura Minerva, 1975. * George Gană. *Opera literară a lui Lucian Blaga.* București, Editura Minerva, 1976 (Universitas). * Ion Pop. *Lucian Blaga.* În vol.: Ion Pop. *Transcrieri.* Eseuri, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1976. * Eugen Simion. *Lucian Blaga.* În vol.: Eugen Simion. *Scriitori români de azi.* 2. /București/, Editura Cartea Românească, 1976. * Edgar Papu. *Lucian Blaga.* În vol.: Edgar Papu. *Din clasicii noștri.* București, Editura Eminescu, 1977. * Alexandru Tănase. *Lucian Blaga — filosoful poet, poetul filosof.* București, Editura Cartea Românească, 1977. * Ștefan Augustin Doinaș. *Lucian Blaga.* În vol.: Ștefan Augustin Doinaș. *Lectura poeziei.* /București/, Editura Cartea Românească, 1980. * Eugen Todoran. *Lucian Blaga. Mitul poetic.* Timișoara, Editura Facla, 1981, 1983. * Ion Pop. *Lucian Blaga — universul liric*; /București/, Editura Cartea Românească, 1981. * Liviu Rusu. *De la Eminescu la Lucian Blaga și alte studii literare și estetice.* /București/, Editura Cartea Românească, 1981. * Bazil Gruia. *Blaga inedit — efigii documentare*, 1, 2, Cluj-Napoca Aditura Dacia, 1981 (Testimonia). * *Lucan Biaga* /interpretat de.../. Studiu, antologie, tabel cronologic și bibliografie de Emil Vasilescu. București, Editura Eminescu, 1981 (Biblioteca critică). * Alexandru Teodorescu. *Lucian Blaga și cultura populară românească.* Iași, Editura Junimea, 1983. * Ion Bălu. *Lucian Blaga.* București, Editura Albatros, 1986 (Monografii). * *Lucian Blaga. Cunoaștere și creație.* Culegere de studii. Coordonatori: D. Ghișe, Angela Botez, Victor Botez. București, Editura Cartea Românească, 1987.

e. Amintiri, evocări ale vieții și operei lui Lucian Blaga, bibliografii: Basil Gruia. *Blaga inedit; amintiri și documente.* Cluj-Napoca. Editura Dacia, 1974 (Testimonia) * Aurel Rău. *Lucian Blaga.* În vol.: Aurel Rău. *Întâlniri cu scriitori.* București, Editura Univers, 1976. * Mircea Vaida. *Pe urmele lui Lucian Blaga.* București, Editura Sport Turism, 1982; Lelia Rugescu. *Cu Lucian Blaga.* /Amintiri/. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1985 (Testimonia). * Ionel Oprișan. *Lucian Blaga printre contemporani. Dialoguri adnotate.* București, Editura Minerva, 1987 (Memorialistică). * *Lucian Blaga. Corespondent.* Ediție îngrijită, note și comentarii de Mircea Cenușă. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1989 (Testimonia). * Aurora Alucăi. *Lucian Blaga. 1895—1961.* Bibliografie. Iași, Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu", 1979. * D. Vatamaniuc. *Lucian Blaga. 1895—1961.* Bibliografie. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977.

Scanned with OKEN Scanner

SERGHEI ALEXANDROVICI ESENIN

(1895—1925)

„Esenin a nutrit o dragoste sinceră faţă de satul rusesc... Elegia modernă a dobândit, prin opera lui Esenin, un accent inedit, o prospeţime a expresiei, care se opuneau direct rafinamentului ermetic, atât de caracteristic unei bune părţi a poeziei de confesiune din acest secol.

Ceea ce surprinde în poezia lui Esenin este simplitatea mijloacelor cu care se realizează efecte lirice atât de puternice. Fără îndoială, există în poezia sa o largă varietate a ritmurilor melodice, inedite asociaţii verbale, imagini a căror aparentă spontaneitate ascunde o îndelungată elaborare a termenilor logici. Străvechile tradiţii şi obiceiuri, un fel de animism şi de panteism naiv sunt evocate cu o autocuprinzătoare duioşie care face ca întregul peisaj să devină extrem de familiar, lipsit de orice fals exotism... La Esenin noţiunea de libertate era inseparabil asociată cu spaţiile vaste, cu largile câmpii ale Rusiei. Poetul avea o fire neliniştită, „înclinată spre excese sentimentale"; dar năzuia să-şi păstreze marea puritate sufletească".

(Dan Grigorescu, *Direcţii în poezia secolului XX*)

SUNT ULTIMUL POET AL SATULUI

(la paslednii păt derevni)

1920

Lui Marienhof[1]

Sunt ultimul poet al satului
În vers cu bârnele unui biet pod.
Mestecenii spun adio băiatului,
Cădelniţând din foi a prohod.

[1] Anatoli Marienhof — scriitor din gruparea imagistă, prieten al poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Săvârși-se-va făclia de ceară
A acestui trup de pripas
Și lemnoasa pendulă lunară
Stins îmi va bate ultimul ceas.

În curând, printre țarini albastre
Va veni musafirul de fier,
Ovesele-nrourate de astre
Le va strânge pumnul lui sever.

Palme străine, reci, cu voi pe brazdă
Cântecul n-o să mâie mult, vai!
Numai spicele după vechea gazdă
De dor tânji-vor ca niște cai.

Nechezatul lor vântu-l va bea-ntr-o seară,
Când o să-mi joace de bun rămas.
În curând, în curând pendula lunară
Stins îmi va bate ultimul ceas.

(Traducere de Ioanichie Olteanu(

Serghei Esenin este — așa cum s-a definit singur — „ultimul poet al satului" rusesc patriarhal. Lirismul său este generat de o lume arhaică, plină de taine, de credințe și legende vechi și integrată unei naturi sublime, nealterată de produsele civilizației moderne.

Imaginea satului natal, Konstantinovo (azi Eseninno), așezat pe malul râului Oka, în ținutul Reazani, transfigurată poetic, revine obsedant în întreaga creație a lui Esenin, rapsod al spațiilor nemărginite, tăiate de șirurile cocorilor, al fluviului și al stepei, al pădurii de mesteacăn, al lanurilor de secară sau de cânepă, al izbelor umile; dar sensibilitatea poetului „atribuie întregii realități din jur o existență umană, și tiparele figurative sugerează o antropomorfizare stilizată" (A. E. Baconsky).

„Senzațiile din anii copilăriei", evocate în poemul *Drumul meu (Moi put')*, păstrate mereu vii, au constituit izvorul versurilor spontane și sincere ale lui Esenin, cel mai rus dintre poeții ruși, despre care Maxim Gorki spunea — căutând parcă o justificare pentru lirismul liber, „neangajat", organic, al celui care a trăit adânci deziluzii, răsfrânte în *Spovedania unui huligan (Ispoved' huligana*, 1920) — că „... nu e o ființă omenească ci, mai degrabă, instrument al poeziei, anume creat de natură spre a da glas „infinitei triste̦i a câmpiilor".

Scanned with OKEN Scanner

Trăind drama dezrădăcinării, spaima în fața orașului care i-a înfățișat o realitate disarmonică și constrângătoare, străină de sufletul său supus numai ordinei firești a naturii și ritmurilor desfășurării libere a stepei, reacționând violent față de mecanica rânduială a civilizației urbane, asistând la răsturnările din anii de după revoluția bolșevică și făcând efortul să le înțeleagă, dar rămânând, după ce fusese vremelnic prins în plasa unor iluzii, străin de ele, fiindcă se considera, nu fără subțire ironie, „a fi situat mult mai la stânga", cum mărturisea în celebra sa „Autobiografie de la Berlin" (1922), Esenin a avut destinul unui creator sfâșiat de contradicții tragice. Conștient de acest destin, poetul l-a legat de dragostea sa nețărmurită pentru ținutul natal, în care a proiectat imaginea vechii Rusii, pierdută în orizont cosmic:

„O, stepa mea cu frișcă deasă,
Tu cu oblimea ta ne furi,
Dar și pe tine te apasă
Tristeți de smârc și sărături.

Și tu-n cernita-ți liturghie,
De cine-i bun și rău uitând,
Visezi o boltă rozalie
Și norii de-un albastru blând"

(*Deasupra unei sihle dese — Za temnoi priad'iu perelesit*, 1916. Traducere: Ioanichie Olteanu)

Cântecele lui Esenin, care își scrisese primele versuri prin anul 1910, sunt tot mai cunoscute în Rusia după sosirea poetului în capitala imperiului (1914). Ele aduceau aerul proaspăt al pădurilor și câmpiilor, reactualizând motivele rustice ale poeziei într-un moment în care temele preferate, unele de sursă livrescă, ale simboliștilor sau avangardiștilor ruși (futuriști, akmeiști[2] ș.a.) erau cele citadine. Poezia lui Esenin se impune însă în cercurile literare ale Petersburgului, cât și publicului larg, nu atât prin temele pe care le cultivă, diferite de cele ale simbolismului intelectualist sau ale futurismului dinamic, cât, mai ales, prin cuceritoarea sinceritate și simplitate, prin abundența și diversitatea imaginilor inedite, care trădau un suflet măcinat de contradicții și pasiuni, prin muzicalitatea ei care amintea, de multe ori, cântecul popular rus.

Evitând transpunerea în imagini a unor speculații abstracte, poemele lui Esenin sunt adevărate izbucniri ale unor emoții puternice, întru-

[2]Akmeism — mișcare literară rusă (1912—1922), înrudită cu simbolismul. Reprezentanți de seamă: N. S. Gumilov, A. A. Ahmatova.

Scanned with OKEN Scanner

chipate în structuri metaforice surprinzătoare, dar care evocă un univers concret, accesibil percepției cititorului. Forța imagistică este una din trăsăturile artistice definitorii ale poeziei lui Esenin. Poetul s-a atașat, de altfel, un timp grupării literare de avangardă a imagiștilor[3], preocupați mai cu seamă de experimentări ale expresivității contextuale a cuvintelor. Serghei Esenin se va detașa de gruparea imagiștilor, îndeosebi după 1921, când structurile metaforice ale poeziei sale nu mai par a se constitui pentru ele înseși, ci sunt întotdeauna corelative ale unor emoții vii și puternice. Poetul va arăta că „numai imaginile organice au valoare".

Versurile intitulate *Sunt ultimul poet al satului (Ia paslednii paăt derevni)* — în original ele nu poartă titlu — au apărut în anul 1920 când Esenin, al cărui talent artistic se maturizase, ajunsese „poet vestit în Rusia", iar faima creației sale începuse să treacă hotarele țării.

Poetul, martor al iureșului a două revoluții, presimte că vechiul sat rusesc, pe care îl iubea cu patimă, avea să cunoască schimbări structurale, „înnoitoare", pe care spiritul său nu le putea accepta. El are nostalgia satului patriarhal, de care se simțea organic legat, lăudând modestia, demnitatea vieții simple, dusă potrivit normelor tradiției și în izolare. Limbajul biblic (prezent și în textul original al poeziei) sugerează aceeași idee de vechime a lumii satului care conservă tradițiile și obiceiurile străbune, ca și graiul arhaic. Agonia lumii patriarhale transpare în imaginea mestecenilor care „spun adio băiatului, / Cădelnițând din foi a prohod". Lirismul nostalgic dobândește potențări maxime. Poetul *trăiește* lumea veche în destrămare și parcă însuși simte o topire organică, simultană cu treptata ei stingere „Săvârși-se-va făclia de ceară / A acestui trup de pripas / Și lemnoasa pendulă lunară / Stins îmi va bate ultimul ceas"), care, în conștiința lui Esenin, capătă dimensiunile unei catastrofe cosmice, ce va fi anunțată de bătaia unei „penduli lunare" („În curând, în curând pendula lunară / Stins îmi va bate ultimul ceas„). Tragica sfâșiere lăuntrică a poetului, care *cunoaște* necesitatea progresului, dar *simte* mai aproape de inima sa satul de altădată, așa cum îl cunoscuse în anii copilăriei (fapt ce l-a determinat pe Vladimir Maiakovski, poet, atunci, al cetății și al revoluției, tinzând spre „zarea comunistă", care ironiza, în poemul său *În gura mare*, „trubaduroza eseninistă", să afirme, metaforic, că Serghei Esenin

---

[3] Imagism — școală literară rusă, constituită de Serghei Esenin, Anatoli Marienhot, Riurik-Ivnev, Vadim Serșenevici ș.a. în 1919, când apare și primul ei manifest în revista „Sirena" din Voronej. Imagiștii ruși au pus accentul pe aspectul formal al poeziei, urmărind frecvent producerea unor metafore neobișnuite, uneori șocante. Ei au voit să se diferențieze categoric de reprezentanții literari ai imagismului anglo-saxon, simultan celui rus. Se întruneau într-o cafenea („Ieslea lui Pegas"), aveau o publicație proprie („Hotel pentru cei care călătoresc în frumos"), în care și-au expus opiniile, majoritatea referitoare la prozodia rusă.

Scanned with OKEN Scanner

face „apologia vacii", „a unei vaci simbol, ... care-și înfige coarnele în locomotivă"), este reflectată, în plan imagistic, de versurile care vorbesc despre „musafirul de fier" adunând cu „palme străine, reci", în „pumnul lui sever", „ovesele-nrourate de astre". „Musafirul de fier" este, evident, semnul apropiatei pătrunderi a civilizației urbane, căreia Serghei Esenin nu i s-a putut adapta, în universul satului din ținuturile „nesfârșit de sălbatice", atât de dragi poetului. Versurile lui Esenin nu oglindesc însă simpla opoziție sat-oraș. Ele dau glas sentimentelor omului modern care, gândind și producând mașinile și totodată stăpânindu-le, pentru a nu ajunge să reproducă, în existența sa, ritmul lor mecanic, sau să se lase absorbit de chemarea lor, se îndreaptă mereu spre natură, în care caută o oază de liniște, dar și un spațiu nealterat de civilizația urbană.

În planul afectiv, poetul rămâne solidar cu lumea vechiului sat, cu care și-a unit destinul și pe care a evocat-o în versurile sale cu sinceritate și avânt, cu gingășie și căldură. „Numai spicele.../ De dor tânji-vor ca niște cai" „după vechea gazdă", rapsodul întinderilor stepei, când va trece pragul veșniciei. Presentimentul apropiatei pășiri peste acest prag răzbate din întreaga poezie în care bântuie suflarea morții (cădelnițări „a prohod"; bătăi ale „ultimului ceas"; întinderi devoratoare de „palme străine, reci" ale „musafirului de fier"; spice „tânjind de dor" după cel dispărut).

Ultima strofă a poeziei exprimă o „disonanță a înțelegerii", cum observa criticul și poetul englez George Reave, vorbind despre creația lui Esenin: poetul știe că „musafirul de fier" va alunga „nechezatul" cailor. Civilizația urbană va cuprinde satul. Lumea patriarhală va pieri. Istoria care, se tot repeta, „are mai multă fantezie decât oamenii", își urma cursul și își îndeplinea inexorabil „legile obiective", chiar dacă trebuia să frângă destinul unora din indivizii prinși în vâltoarea ei. Toate acestea sunt simțite de cel ce s-a numit „ultimul poet al satului". Presentimentul morții devine, în finalul poeziei, certitudine („În curând, în curând pendula lunară / Stins îmi va bate ultimul ceas"). De altfel, la câțva ani după publicarea versurilor *Sunt ultimul poet al satului*, Serghei Esenin își va ridica singur viața.

În poezia la care ne referim, ca și într-o mare parte a creației sale, Esenin se confesează cu o sinceritate deplină. Această confesiune se realizează în succesiunea unor imagini mereu surprinzătoare, care „materializează" emoții puternice și trec în armonia versurilor amintind cântecul popular rus, atât de familiar poetului.

Poezia lui Serghei Esenin, tălmăcită masiv și cunoscută în țara noastră încă din perioada interbelică, a exercitat o înrâurire însemnată asupra creației unor poeți români, îndeosebi a unora de la sfârșitul deceniului patru, fenomen semnalat pentru prima dată, în 1937, de criticul Șerban Cioculescu: „...influența esenianiană nu este o modă literară, ca alte înrâuriri străine, ci un fenomen viu, care dospește creșteri interioare, încadrabile în cultura noastră națională". G. Călinescu, în monumentala

sa *Istorie a literaturii române*... din 1941, amintea, într-un paragraf, de poeții noștri numiți „Eseniniștii". Influența poeziei lui Esenin asupra celei românești a continuat să se exercite, însă cu rezultate artistice palide, îndeosebi în deceniile al cincilea și al șaselea.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni românești ale poeziilor lui Serghei Esenin: Zaharia Stancu. *Tălmăciri din Serghei Esenin*. București, Editura Cartea Românească, 1934; tălmăcirile sunt reproduse în vol.: Zaharia Stancu. *Poeme simple*. 1925—1943. /București/, Editura pentru Literatură și Artă, 1957, p. 477—569 și în vol.: Zaharia Stancu, *Scrieri*, 2, București, Editura Minerva, 1971 (unde vechilor *Tălmăciri* li se adaugă șaisprezece noi traduceri). * George Lesnea. *Poeme de Serghei Esenin*. Iași, Librăria „Socec", 1937 (cu o prefață de Ionel Teodoreanu); traducerile sunt reproduse, până în 1943, în încă două ediții, ed. a III-a. Iași, Editura „Cartea Moldovei", 1943.* *Poezii. Poeme*. În românește de George Lesnea. Postfață: Tamara Gane. /București/, Cartea Rusă, 1957 (cu traduceri noi, adăugate celor publicate până în 1943). * *Poezii*. În românește de George Lesnea. /Cuvânt înainte de Tamara Gane/. /București/, Editura Tineretului, 1961 (Cele mai frumoase poezii, 36). * *Versuri*. /Ediție bilingvă/. În românește de George Lesnea. București, Editura pentru Literatură, 1964.* *Scrisoare mamei*. Tălmăcire de George Lesnea. Cu o postfață de Ionel Teodoreanu. Iași, „Junimea", 1970. * *Poezii și poeme*. În românește de George Lesnea. Prefață de Lucian Raicu. Tabel cronologic de Mihail Dascăl. București, Editura Minerva, 1976 (Biblioteca pentru toți, 900); este cea mai bogată culegere de tălmăciri ale lui G. Lesnea din poezia lui Esenin (82 de poeme). * *Ceaslovul satelor. Poezii, 1911—1920*. Precedate de autobiografia de la Berlin. Traducere din rusește, cu o prefață și note de Ioanichie Olteanu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1981; în antologii și periodice: /Versuri/, În vol.: *Antologia poeziei sovietice*. /București/, Cartea Rusă, 1956 /Traduceri de Victor Tulbure/. * A. E. Baconsky. *Panorama poeziei universale contemporane*. București, Editura Albatros, 1972. * *Poezia sovietică modernă și contemporană*. Antologie, traduceri, prefață și note bibliografice de Alexandru Pintescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1988. * *Agora*, 1946 /Traduceri de Ion Caraion și Victor Kernbach/. * „Cultura", 1967, 11 aprilie (Chișinău). /Traduceri de I. Crețu/.

b. Referințe critice: Șerban Cioculescu. *Serghei Esenin și lirica noastră tânără*. În vol.: Șerban Cioculescu. *Aspecte literare contemporane*. 1932—1947. București, Editura Minerva, 1972, p. 113—125. * G. Călinescu. *Eseniniștii*. În vol.: *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Ediție și prefață de Al. Piru. București, Editura Minerva, 1982, p. 910 și urm. * Dinu Pillat. *Esenin și noi*. În vol.: Dinu Pillat. *Mozaic istorico-literar*. București, Editura pentru Literatură, 1969. * Ștefan Bitan. *Serghei Esenin*. București, Editura pentru Literatură Universală, 1969.

Scanned with OKEN Scanner

PAUL VALÉRY

(1871–1945)

„În Valéry s-a descoperit un om înzestrat cu o dublă facultate... Două extreme se ating în el. De o parte harul integral al poeziei pure care e, sub diferite forme, marea descoperire a simbolismului. De altă parte, un particular simț al preciziei, deprinderea de a concepe orice operație a spiritului drept o cucerire a vagului de către precis... Valéry e dintre aceia fără de care n-ar exista unul din cele cinci șase promontorii extreme ale versului francez. Ca un matematician, dar nu numai ca un matematician, Valéry a introdus în poezie funcții noi. Școlile nu sunt zadarnice: erau necesare întregul laborator și toate jertfele simbolismului, ca să ajungă la *Cimitirul marin* și la *Tânăra Parcă*."

(Albert Thibaudet — *Istoria literaturii franceze de la 1879 până în zilele noastre*. Traducere: Savin Bratu)

CIMITIRUL MARIN

(Le Cimètiere marin)

1922

„Suflete iubit, nu năzui către viața fără moarte, ci epuizează resursele posibilului".

Pindar[1], *Pythice*, III

Acest pod calm cu porumbei cuminte
Palpită între pini, între morminte;
Amiaza dreaptă țese-aici-n scântei
Marea, mereu din-nou-pornita mare!
După-o gândire, ce răsplată mare
Să-ți pierzi privirea-n liniște de zei!

[1] Pindar — poet grec (c. 518–c. 438 î. Ch.). *Pythice*-le alcătuiesc cea de a doua carte a *Odelor triumfale* ale lui Pindar, compuse în cinstea învingătorilor la jocurile panelinice.

Scanned with OKEN Scanner

Ce pur efort de mici sclipiri consumă
Atâta diamant mărunt de spumă,
Ce pace pare-a se-nălța sub cer!
Când peste-abis un soare se așterne,
Urzeală pură-a cauzei eterne,
Timpul scânteie, Visu-i adevăr.

Tezaur, fix, blând templu al Minervei[2],
Masă de calm, tribut plătit rezervei,
Apă semeață, Ochi ce ții ca-n nod
Atâta somn bogat sub văl de pară,
Tăcere-a mea! Clădire-n suflet, clară,
Dar copleșit de țigle de-aur, Pod!

Altar de Timp, ce-ntr-un suspin începe,
Împrejmuit de văzul meu de ape,
În punctu-acesta sui, cu el mă-nvăț;
Și ca spre zei ofranda mea supremă,
Senin scânteietoarea mării stemă
Aruncă-n sus un suveran dispreț.

Cum fructul piere în plăceri pe limbă,
Cum în deliciu-absența i se schimbă
În gura-n care-și pierde forma lui,
Îmi sorb aici anticipându-l fumul,
Și cerul cântă-n sufletul ca scrumul
Schimbarea-n zvon a țărmurilor verzui.

Cer drept, cer clar, vezi cum mă schimb de-odată
După-atâta trufie, de-o ciudată
Lene, dar plină de puteri, scăpând
Mă dau acestui spațiu ce strălucе,
Peste morminte umbra mea se duce
Și mă-mblânzește pasul ei plăpând.

Cu sufletu-n solstițiu, arsă jerbă,
Eu te susțin, justiție superbă
A razelor cu nemilos pumnal!
Pe treapta cea dintâi te-ntorc, senină;
Privește-te!... Dar pentru-a da lumină
Ursuze umbre-și cer un rol egal.

---

[2] Templu al înțelepciunii. Emblema Athenei (Minervei) era bufnița, semnul înțelepciunii.

Scanned with OKEN Scanner

O, doar al meu, în sine-mi, numai mie,
Sub inimă, pe prag de poezie,
Între neant și faptul pur, aștept
Ecou-atâtor vagi, interne ranguri,
Amar șuvoi sonor de sumbre ganguri
Sunând un gol mereu vestit în piept!

Știi tu, captivă falsă din frunzare,
Golf mâncător de palide grătare,
Pe ochii mei închiși, de taine grei,
Ce corp spre leneșu-i sfârșit mă-ndrumă,
Ce frunte-l cheamă în osoasa humă
O stea gândește aici la dușii mei.

Sfințit, închis, cu foc abstract de linii,
Fragment terestru oferit luminii,
Îmi place-acest podiș cu torțe-n el,
Compus din aur, pietre, trunchiuri sumbre,
Cu-atâtea marmuri peste-atâtea umbre;
Peste morminte-mi doarme-un val fidel!

Căței splendidă, alungă idolatrii!
Când ca păstor zâmbind acestei patrii
Însingurat pasc, miei misterioși,
Alba mea turmă de morminte lente,
Gonește porumbițele prudente,
Visele vane, îngerii curioși!

Ajuns aici, ce va mai fi e lene.
Insecta roade seceta-n antene;
Și totu-i ars, căzut, primit în dar
În aer pentru-o aprigă esență...
Amaru-i dulce, spiritul e clar.

Cei morți stau bine-ascunși sub haina
Țărânii calde ce le suge taina.
Amiaza sus, Amiaza, gând pătruns
De sine, se gândește-n nemișcare...
Frunte completă, naltă-ncoronare,
Eu sunt în tine schimbul cel ascuns.

Scanned with OKEN Scanner

Pe mine doar mă ai să-ți ferec teama!
Căința, îndoiala mea și drama
Sunt zgura marelui tău diamant...
Dar jos, în noaptea lor de marmuri, deasă,
La rădăcini de-arbuști o vagă rasă
A și trecut spre tine, dezarmant.

Ei s-au topit într-o absență mată,
A supt argila ostia curată
Și harul vieții a trecut în flori!
Ah, unde-i graiu-acestor buze sparte,
Felul de-a fi, și sufletul aparte?
Doar viermii torc unde năsteau plânsori.

Strigătul scurt al fetei gâdilate,
Privirea, dinții, pleoapele muiate,
Fermecătorul sân atras de foc,
Sângele gurii date fără preget
Și darul ultim, apărat cu-n deget,
Totul se-ngroapă și reintră-n joc!

Iar tu, brav suflet, speri un vis ce n-are
Această mască a minciunii, care
Din val și-argint aici se lămuri?
Cânta-vei când vei fi doar boare pură?
Nu! Toate trec! Prezența mea e bură,
Chiar sfântul neastâmpăr va muri!

Tu, neagră nemurire poleită,
Consolatoare-ngrozitor boită,
Ce faci din orice moarte sân matern,
Minciună mândră și pioasă scuză!
Cine nu știe, cine nu refuză
Acest vid craniu și-acest râs etern!

Părinți adânci, voi frunți nelocuite,
Ce sub povară de lopeți zvârlite
Sunteți pământ, și pașii ne-ați uitat,
Adevăratul vierme, care roade,
Nu-i pentru voi zăcând sub reci arcade,
El vrea ce-i viu, el mie-mi este dat!

Scanned with OKEN Scanner

Iubire, sau de mine însumi ură ?
Mi-atât de-aproape-ascunsa-i mușcătură
Că zeci de nume, toate, îi convin !
Ei și ! El vede, vrea, visează, atinge !
Îi place carnea mea, mi se prelinge
Chiar în culcuș, și-ntreg îi aparțin !

O, Zenon[3] ! Crude Zenon din Eleea !
Rănitu-m-ai tu cu săgeata-aceea
Ce sună, zboară, nezburând deloc !
Mă nasc la zvon, și mor de fier ! Ah, soare !...
Umbră de broască, sufletului care,
Ahile-n mers, stă țintuit pe loc !

Nu, nu ! Hai, sus ! În clipa ce pândește !
Corp, sparge-această formă ce gândește !
Tu soarbe, piept al meu, născândul vânt !
Noi prospețimi, din mare exalate,
Îmi dau iar suflet... O, vigori sărate !
În valuri, spre-a sălta mai viu m-avânt !

Da ! Vastă mare-ntr-un delir stârnită,
Piele de leu, hlamidă găurită
De mii și mii de idoli mici, solari,
Hidră-absolută-n vraja cărnii-albastre
Mereu mușcându-ți coada grea de astre-n
Tumult asemeni unei liniști mari,

Se-nalță vântul !... Viața-și cere partea !
Un aer amplu frunzărește cartea,
Din stânci talazul spumegă subit !
Zburați în zare voi, orbite pagini !
Voi, unde, spargeți ! spargeți în paragini
Acest pod calm de pânze ciugulit !

(Traducere de Ștefan Augustin Doinaș)

[3] Paul Valéry se referă la Zenon din Eleea (c. 490—c. 430 î.Cr.), filosof grec din *Școala eleată*, ale cărui *aporii* (paradoxuri) privind imposibilitatea mișcării sunt întâlnite și în *Ahile și broasca țestoasă*, lucrare evocată în versurile 124—126 din *Cimitirul marin*.

Spirit complex, stăpânit de contradicții, legat de tradiția literară franceză, dar și de cultura antichității clasice și situat totodată la izvoarele unor noi orientări în critica de artă și în poetica secolului nostru, Paul Valéry a lăsat o operă de mare adâncime și originalitate a gândirii, impresionantă și prin varietatea și întinderea ei. Scrierile sale, apărute antum sau postum, cuprind, alături de lucrări beletristice (poezii, pagini de proză, opere dramatice), eseuri literare sau filozofice, comentarii asupra artelor plastice, arhitecturii, muzicii și dansului, prelegeri de poetică, memorii, scrisori și însemnările zilnice din vestitele sale *Caiete*.

Înzestrat cu o inteligență scânteietoare, pasionat să aprofundeze cunoașterea disciplinelor umaniste, dar și a celor exacte, în special a geometriei, în care vedea întruchiparea supremă a spiritului elin, Valéry a imprimat gândirii sale luciditatea și sobrietatea care exclud orice apel la explicațiile mistice. Raționalismul său, care își are sursa în filozofia lui René Descartes, față de opera căruia și-a exprimat întotdeauna admirația, înclinația sa spre motivele mitologice limpezi, „apolinice", ca și manifestarea preferinței sale pentru normele retoricii tradiționale, stabilite de înaintași ca Francois Malherbe și Nicolas Boileau, i-au adus caracterizarea de „clasic". Clasicismul este, în cazul lui Valéry, în primul rând voința de a imprima o raționalitate deplină oricărui act de creație al spiritului uman. Așa cum observa Lucian Blaga în *Orizont și stil*, creatori ca Valéry „sunt îndrăgostiții plasticii ideale, ai conturului necesar, ai construcției logice și măsurate". Scriitorul francez dezvoltă concepția unor poeți ca Edgar Poe, Charles Baudelaire sau Stéphane Mallarmé cu privire la raționalitatea actului creator. S-a spus că Valéry este teoreticianul poeziei pure. Poezia dorită de scriitorul francez nu este însă aceea dominată de preocupările formale sau gratuite, ci poezia care — așa cum o concepea și Ion Barbu — se înalță „la modul spiritual al lirei". După Valéry, prin caracterul ei abstract, ideal, conceptual, o poezie devine „pură", adică încearcă să oglindească ceea ce este esențial în existența și în gândirea omului. Creația poetică este concepută astfel ca o formă a cunoașterii.

Profesor de estetică la Collège de France, unde a ținut și un curs de poetică, scriitor care a meditat îndelung asupra artei, în general, asupra proprietăților limbajului și cuvântului, în special, Valéry stabilește o legătură strânsă între practica și teoria creației, chiar dacă nu se poate distinge o corespondență perfectă între aceste două laturi ale activității sale intelectuale. Scriitorul francez afirmă cu tărie raționalitatea actului creator, ceea ce l-a determinat pe T. S. Eliot să spună că „Valéry este poetul cu cea mai clară conștiință de sine". Poezia este, în concepția lui Valéry, dovada posibilităților supreme ale gândirii. Ea este rezultatul unei activități deplin conștiente, care clarifică impulsurile creatoare, stabilește ordine în

Scanned with OKEN Scanner

haosul sunetelor și formelor, al cuvintelor și ritmurilor, determinându-le să sugereze întreaga viață interioară a poetului. Scriitorul trebuie să realizeze opere unice, perfecte. Opera devine astfel, după expresia lui Valéry, „o sărbătoare a spiritului". Afirmând raționalitatea actului creator, susținând că poezia „se face" și acceptând astfel latura producerii operei care ține de meșteșug, de exercițiul îndelungat intelectual, încât a lăsat să se înțeleagă, cum observa Albert Thibaudet, că adevărata Operă este însăși munca pentru elaborarea ei, Valéry părea să conteste rolul inspirației și al afectului în nașterea versurilor. Scriitorul a și mărturisit cândva că preferă să dea opere slabe, de care însă să fie deplin conștient, decât capodopere, al căror proces de elaborare să nu-l stăpânească. În realitate, Valéry nu neagă total rolul inspirației în producerea operei de artă. Poetul consideră însă că inspirația constituie numai un impuls inițial al creației, „o țâșnire dintr-o dată din adâncul spiritului său", cum spunea, prin glasul lui Lucrețiu, în *Dialogul arborelui (Le Dialogue de l'Arbre)*. Acest impuls inițial poate fi finalizat numai prin talent și muncă. Deși ideile teoretice ale lui Valéry i-au influențat poezia, nu se poate afirma nici faptul că versurile sale ar fi lipsite de sensibilitate și de acel patos care dă viață creației. De altfel, ceea ce deosebește poezia sa de modelul literar pe care i l-a oferit Stéphane Mallarmé este tocmai faptul că versurile lui Valéry transmit emoții puternice, angajează ființa sensibilă, nerămânând în sfera unui lirism strict obiectiv. S-a vorbit, în acest sens, chiar de senzualismul poeziei lui Valéry. Aceste trăsături ale liricii sale reflectă un dualism interior care dobândește uneori accente dramatice: refugiat adesea în „regnul inalienabil al spiritului" suveran, poetul simte nevoia apropierii de lumea reală, de viața care trebuie trăită plenar. „*Cimitirul marin* — observa Georges Lerminier — e un dialog între ființă și conștiință, adică între *l'en-soi* (Cimitirul marin) și *le pour-soi* (poetul păstor) cel pe care Heidegger[4] îl numește tocmai „le berger de l'etre... Necesitate a expresiei, în care poezia savantă pe care o urmărea autorul scapă oricărui corset până la urmă, încât emoția inimii și cea a gândirii nu mai fac decât una, meditația își are sursa în puterile visului și se deschide spre mit. Există aici un magistral amestec al temelor dragi lui Valéry: confruntare a eului și a non-eului, a vieții și a neantului, a umbrei și a luminii, a cerului a și mării; poezie într-adevăr mediteraneană prin pasiunea și pacea ei, prin ardoarea de a trăi și savoarea de a muri, opuse, egale, și până la urmă contopite în vibrația secretă a limbajului" (Traducere: Ștefan Augustin Doinaș). Distingem astfel problema centrală din poemul *Cimitirul marin (Le Cimetiére marin)*. Poezia lui Valéry oglindește nu numai încrederea în puterea intelectului, ci și procesul gân-

[4] Martin Heidegger — filozof german (1889—1976); principalele sale opere abordează problematica ontologiei (a gândirii existențialiste).

Scanned with OKEN Scanner

dirii, dinamica ei. Ceea ce îi repugnă poetului francez este efuziunea lirică, sentimentală și ancorată în faptul biografic *nud*, care nu poate dobândi o semnificație mai largă. Creație a unui cugetător profund, poezia lui Valéry are un implicit caracter filozofic. Această poezie nu folosește însă noțiuni abstracte și este străină de orice didacticism. În lirica lui Valéry, ideile se manifestă sensibil, marile sale simboluri au un suport „material", concret, accesibil. Valéry aduce adesea pe prim plan preocuparea pentru arta poetică, acordând o atenție deosebită arhitecturii, construcției literare, utilizând anumite însușiri ale limbajului, virtuțile muzicale ale cuvântului, ca și sensurile sale originare, din care s-au desprins „magia și incantația". Poetul folosește, de asemenea, posibilitățile combinatorii ale cuvântului, căutând să obțină nu numai sunete, ci și semnificații noi. Valéry învestește cuvântul poetic cu forța de a comunica sensuri multiple. Această concepere a poeziei ca „operă deschisă" dovedește modernitatea artei lui Valéry. Pentru poetul francez, poezia este cu deosebire cântare, muzică. Nu întâmplător volumul care reprezintă apogeul creației sale lirice și cu care își încheie activitatea poetică, în 1922, este intitulat *Farmece (Charmes)*. Acest titlu evocă termenul vechi, „carmina", adică incantație cu putere magică, descântec. Prin multe din coordonatele poeticii sale, Valéry amintește estetica simbolistă, de la care a pornit lirica sa și pe care a dus-o mai departe, desăvârșind-o. Valéry subordonează toate considerațiile sale asupra artei poetice principiului raționalității actului creator. Cuvântul în sine nu are nici o virtute estetică deosebită. Numai gândirea lucidă îi poate scoate la iveală farmecul, în procesul creației. Adevărata poezie nu poate fi decât rezultatul acestei „rigori îndărătnice" („rigueur obstinée"), cum spunea autorul *Cimitirului marin*.

Poetul Valéry, ca și teoreticianul poeziei, a avut întotdeauna în vedere pe cititorul operei sale, cerând lectorului să dobândească o cultură estetică și să participe, intelectual și afectiv, la înțelegerea și interpretarea creației sale. Fără această pregătire și participare, lirica lui Valéry poate să pară obscură.

Cimitirul marin, apărut, în forma sa definitivă, în anul 1922, și *Tânăra Ursitoare (La Jeune Parque*, 1917) constituie opere capitale ale poetului, creații de referință pentru toți exegeții liricii lui Valéry. Aceste poeme apar după o lungă tăcere a autorului lor care, după ce își publicase, sub influența simbolistă, îndeosebi a poeziei lui Stéphane Mallarmé, primele versuri în anii 1889—1895, strânse mai târziu în volumul *Albume de versuri vechi (L'Album des Vers anciens*, 1920), părăsește domeniul creației poetice, consacrându-se unui cunoscut studiu, *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci (Introduction à la méthode de Léonard de Vinci*, 1895) și cugetărilor libere, reflectate de lucrarea *O seară cu domnul Teste (La Soirée avec Monsieur Teste*, 1896). Critica literară a interpretat aceste două scrieri

Scanned with OKEN Scanner

din urmă ca reflectări ideale ale personalității creatoare contradictorii a lui Valéry, Leonardo da Vinci întruchipând tendința constructivă și practică, iar Teste orientarea sceptică și speculativă, care respinge acțiunea. Refuzând să mai publice versuri aproape 20 de ani, Valéry ar fi abordat atitudinea personajului său Teste, care respingea construcția, închizându-se în lumea interioară a spiritului. La nivelul ideatic, probleme ca respingerea cugetării pure sau adoptarea unei atitudini active sunt oglindite în *Cimitirul marin*. În legătură cu geneza acestui poem, pot fi amintite câteva fapte care țin de biografia poetului. *Cimitirul marin*, mărturisea Valéry, „este alcătuit din amintiri din orașul meu natal. E aproape singurul meu poem în care am pus ceva din propria mea viață" (Discuție cu Fr. Lefévre. Traducere: Ștefan Augustin Doinaș). Valéry se născuse la Sète, pe Coasta de Azur. Își petrecuse copilăria și adolescența în orașul natal și la Montpellier. Imaginile mării, ale peisajului mediteranian stăpânit de lumina necruțătoare a soarelui îi erau familiare. Asemenea imagini, ca și acelea ale cimitirului din Sète sau din Genova, orașul de origine al bunicilor din partea mamei poetului, oraș despre care Valéry spunea că-l iubește „cel mai mult", se află la baza poemului. Ele sunt percepute emotiv de poetul care nu manifestă întotdeauna față de peisaj detașarea obișnuită parnasienilor, deși elemente de descriere impersonală a naturii nu lipsesc din versurile sale. Referindu-se la geneza *Cimitirului marin*, Valéry a relevat o serie de „constante ale vieții... afective și intelectuale", cum ele se impuseseră adolescenței sale, care au fost „asociate mării, luminii unui anumit loc de pe țărmurile Mediteranei". Evocarea mormintelor străbunilor în *Cimitirul marin* trădează, de asemenea, puternica emoție a poetului, pe care caracterul abstract al imaginilor poemului, uneori încifrate, n-o poate ascunde îndeajuns:

„Sfințit, închis, cu foc abstract de linii,
Fragment terestru oferit luminii,
Îmi place-acest podiș cu torțe-n el,
Compus din aur, pietre, trunchiuri sumbre,
Cu-atâtea marmuri peste-atâtea umbre;
Peste morminte-mi doarme-un val fidel!"

Tot în legătură cu geneza poemului *Cimitirul marin*, Valéry a amintit și de un anumit ritm care l-a obsedat: „Poemul meu *Cimitirul marin* a început în mine printr-un ritm, acela al unui vers francez... de zece silabe..."

Poetul și-a caracterizat *Cimitirul marin* drept „un monolog al eului". Într-adevăr, acest poem oglindește caracteristici „constante ale vieții afective și intelectuale" a poetului: luciditatea, sobrietatea spiritului clasic mediteranian, conștiința de sine, raționalizarea manifestă în elaborarea unei creații cu trăsături fundamental conceptuale, care nu exclude inspirația ca factor latent al operei, pe care numai munca și talentul o pot desăvârși,

Scanned with OKEN Scanner

nici emoţia ce-i dă viaţă, nici imaginea poetică uneori ambiguă, dar mereu legată de realitatea lucrurilor perceptibile prin simţuri, nici muzica îmbietoare, virtuţile incantatorii ale versului, înfăţişate într-un veşmânt tradiţional, dar adaptat sensibilităţii moderne. Personalitatea puternică şi contradictorie a lui Valéry şi complexitatea artei sale îşi află corespondenţe depline în poem: „*Cimitirul marin* ar fi deci tipul însuşi al *poeziei* mele adevărate, şi mai ales părţile cele mai abstracte ale acestui poem. E o specie de *lirism*... net şi abstract, dar de o abstracţiune motrice, mai mult filozofică" (Scrisoarea lui Valéry către André Gide, 1922. Traducere: Ştefan Augustin Doinaş).

Poemul oglindeşte raporturile dialectice dintre existenţă şi conştiinţă, dintre materie şi idee, dintre concret şi abstract, dintre cunoscut şi necunoscut, dar şi dintre fiinţă şi nefiinţă, dintre viaţă şi moarte. Intelectul care cercetează şi luminează aceste raporturi relevă şi caracterul lor contradictoriu. Problematica este, în esenţă, filozofică, însă abordată cu mijloace proprii poeziei. Versul lui Valéry pare glacial, pentru că *Cimitirul marin* nu este un „monolog" al eului individual, ci al eului general, abstract. Caracterul conceptual al liricii lui Valery se reflectă puternic în *Cimitirul marin*. Eul intelectual pătrunde într-un univers concret, pe care îl contemplă, uneori detaşat, „impersonal", dar şi într-o lume plăsmuită, ridicată la nivelul înţelegerii ideatice. Într-o mişcare dramatică, eul abstract pendulează între existenţă şi nonexistenţă, între viaţa cu infinitele-i frumuseţi şi ispititoarele-i chemări şi tărâmurile imaginate ale nefiinţei, acelea în care s-au afundat strămoşii aflaţi sub lespezile cimitirului din faţa mării. În dinamica sa, eul intelectual devine şi un eu sensibil. În ultimă instanţă, el se deschide spre viaţa cu freamătul şi bucuriile ei, fie şi vremelnice, dar nu fără melancolia părăsirii „castelului de ghiaţă" al gândirii şi fără gustul amar al morţii care rămâne o realitate ce nu poate fi ocolită. Poemul nu pune deci, într-un mod simplist, problema opţiunii între viaţă şi moarte. De altfel, în *Cimitirul marin*, moartea nu este opusă vieţii; ca în poezia lui Rainer Maria Rilke, moartea este o altă faţă, nevăzută, a vieţii. De asemenea, tot ca în creaţia poetului german, intelectul părăseşte, în finalul poemului lui Valéry, domeniul abstractului, deschizându-se către lucrurile pe care le privise iniţial totuşi detaşat şi căutând să le „simtă" şi să le înţeleagă sensurile. Pe de altă parte, eul care se dăruieşte, în cele din urmă, vieţii străbate meandrele întrebărilor şi îndoielilor, neajungând la soluţia finală pe un drum neted, fără obstacole. Toate aceste sensuri transpar în mari simboluri ale poemului, cărora le sunt subsumate o multitudine de imagini întâlnite în întreaga desfăşurare amplă a versurilor. În poem dobândesc o semnificaţie simbolică deosebită marea şi cimitirul marin. Marea este un simbol polivalent. Ea semnifică şi viaţa care izvorăşte miraculos şi veşnic, şi mişcarea necurmată din natură, şi sufletul izbăvit de chemarea universului abstract şi integrat unei

Scanned with OKEN Scanner

reale existențe frenetice, abandonat lumii care își „cere partea". Cimitirul care se află în fața mării este simbolul neființei, al existenței părăsite și a neantului. Să urmărim mai îndeaproape dinamica eului poetic, reflectată în succesiunea imaginilor care se subordonează acestor două mari simboluri, fără a încerca să le smulgem din zona ambiguității lor, pentru că însuși poetul le-a conceput ca metafore deschise, menite să sugereze semnificații multiple. La început, poemul conturează cadrul feeric al mării liniștite („Acest pod calm cu porumbei cuminte..."), în fața căreia se află cimitirul. Puternica lumină a soarelui inundă peisajul în „Amiaza dreaptă". Însă liniștea stăpânește numai fața *văzută* a mării (aceea care „țese-aici-n scântei", în „pur efort de mici sclipiri consumă / Atâta diamant mărunt de spumă ; „Senin scânteietoarea / ei stemă / Aruncă-n sus un suveran dispreț"). În această atmosferă de „calm", de „liniște", de „pace", de „lene" și de „somn", în care orice „efort se consumă pur", fără o finalitate precisă, ești ispitit „Să-ți pierzi privirea în liniște de zei", să faci „Clădire-n suflet, clară" din tăcere și să-ți porți gândul netulburat de nimeni în zone abstracte și senine. Un prim motiv — sugerat de fața văzută a mării — este deci acela al liniștii și purității faptei și gândului. Dar există și o față *nevăzută* a mării, aceea care tresare, freamătă („Marea, mereu din-nou-pornita mare!" ; „Apă semeață / Ochi ce ții ca-n nod / Atâta somn bogat sub văl de pară..."). Aceasta este marea trează, marea vieții, opusă liniștii și somnului. În această lume — abstractă, dominată de gândul pur, dar și concretă, stăpânită de zvâcnirile vieții — eul, rămas o vreme departe de toate, își afirmă prezența :

„Îmi sorb aici anticipându-l fumul,
Și cerul cântă-n sufletul ca scrumul
Schimbarea-n zvon a țărmurilor verzui".

El se dăruiește spațiilor largi care se deschid între mare și cer :

„Cer drept, cer clar, vezi cum mă schimb de-odată
După-atâta trufie, de-o ciudată
Lene, dar plină de puteri, scăpând,
Mă dau acestui spațiu ce străluce,
Peste morminte umbra mea se duce
Și mă-mblânzește pasul ei plăpând".

El optează pentru cugetarea înaltă și senină, pentru gândul mândru și drept („justiție superbă"), către care îl îndeamnă înfățișarea mirifică a naturii („Pe treapta ta dintâi te-ntorc senină..."), pierzându-se în autocontemplare :

„O, doar al meu ? în sine-mi, numai mie
Sub inimă, pe prag de poezie,
Între neant și faptul pur, aștept

Ecou-atâtor vagi, interne ranguri,
Amar șuvoi sonor de sumbre ganguri
Sunând un gol mereu vestit în piept!"

Imaginea cimitirului („O stea gândește aici la dușii mei") îndreaptă eul spre meditația asupra morții. Versurile sugerează același popas în lumea înaltă a ideilor, aceeași încredere în puterea gândirii care nu se înclină („alungă idolatrii") și care-și paște senină („zâmbind") „mieii misterioși". Tentat de absolut, eul se desprinde parcă de spațiul cunoscut și de timpul măsurabil:

„Ajuns aici, ce va mai fi e lene.
Insecta roade seceta-n antene;
Și totu-i ars, căzut, primit în dar
În aer printr-o aprigă esență...
Iar viața-i vastă, beată de absență,
Amaru-i dulce, spiritul e clar."

El ajunge să fie suficient sieși („Amiaza sus, Amiaza, gând pătruns / De sine, se gândește-n nemișcare... / Frunte completă, naltă-ncoronare / Eu sunt în tine schimbul cel ascuns."), manifestând o indiferență regală față de tot ceea înseamnă existență („Pe mine doar mă ai să-ți ferec teama!") și topindu-se în focul propriei arderi („Sunt zgura marelui tău diamant...)". Totul în afara acestor arderi ale gândului înseamnă — în acest moment al dinamicii eului poetic — neantul sugerat în permanență de imaginea cimitirului:

„Cei morți stau bine-ascunși aici sub haina
Țărânii calde ce le suge taina".

Dar, parcă plin până la saturație de atâta absolut, eul intelectual revine la lumea perceptibilă prin simțuri. Versurile (85—114) care evocă mormintele străbunilor trădează acum emoția poetului ascuns în spatele eului general. Ele capătă o tonalitate elegiacă, accentuată de prezența motivului „ubi sunt", întâlnit în poezia franceză de la Francois Villon până la Charles Baudelaire:

„Ei s-au topit într-o absență mată,
A subt argila ostia curată
Și harul vieții a trecut în flori!
Ah, unde-i graiu-acestor buze sparte,
Felul de-a fi, și sufletul aparte?
Doar viermii torc unde nășteau plânsori.

Strigătul scurt al fetei gâdilate,
Privirea, dinții, pleoapele muiate,
Fermecătorul sân atras de foc,

Sângele gurii date fără preget
Și darul ultim, apărat cu-n deget,
Totul se-ngroapă și reintră-n joc!"

Reflecția asupra morții dobândește un caracter mai general în versurile 97—114: „Toate trec!" Până și „sfântul neastâmpăr" al gândului se stinge. Pentru cine-i viu, pentru cine trăiește și simte, până și nemurirea — prin lumina spiritului transmisă urmașilor — constituie o slabă consolare. „Adevăratul vierme care roade" nu este cel care a lăsat celor de „sub povara de lopeți zvârlite", „părinților adânci...", „frunți nelocuite", ci viermele care „vrea ce-i viu", semn al neliniștii care tulbură ființa cugetătoare. În conștiința acesteia sălășluiesc iubirea și ura de sine, dar, mai ales, forța de a nu rămâne prizonierul gândirii sterile, capacitatea de a schimba și a te schimba. Orice schimbare implică — se știe — trecerea, mișcarea. Zenon, ca reprezentant al „școlii eleate", susține că mișcarea este o iluzie: Ahile cel iute de picior nu va ajunge niciodată broasca țestoasă, pentru că distanța dintre el și animal se poate mări la infinit. Spiritul nu trebuie să rămână însă cantonat în asemenea paradoxuri. Schimbarea este posibilă. Eul din *Cimitirul marin* „sparge-această formă ce gândește!", citadela cugetării pure în care se retrăsese o vreme, și se lasă în voia naturii din care soarbe izvoarele vieții și al cărei tumult, asemănător mișcării nestăvilite a valurilor mării, îl simte:

„Nu, nu!... Hai, sus! În clipa ce pândește!
Corp, sparge-această formă ce gândește!
Tu soarbe, piept al meu, născutul vânt!
Noi prospețimi, din mare exaltare,
Îmi dau iar suflet... O, vigori sărate!
În valuri, spre-a sălta mai viu, m-avânt!

Da! Vastă mare-ntr-un delir stârnită,
Piele de leu, hlamidă găurită
De mii și mii de idoli mici, solari,
Hidră-absolută-n vraja cărnii-albastre
Mereu mușcându-ți coada grea de astre-n
Tumult asemeni unei liniști mari,..."

Finalul poemului aduce această semnificație majoră a mișcării recucerite, a vieții care trebuie trăită în toată plinătatea ei:

„Se-nalță vântul!... Viața-și cere partea!
Un aer amplu frunzărește cartea,
Din stânci talazul spumegă subit!
Zburați în zare voi, orbite pagini!
Voi, unde, spargeți! spargeți în paragini
Acest pod calm de pânze ciugulit!"

Scanned with OKEN Scanner

„Podul calm" al liniștii fusese sfărâmat. Revenirea eului care părăsește domeniile căutărilor pure la această condiție umană are și semnificația acceptării actului constructiv, creator.

Cimitirul marin este un poem de largă respirație, cu o construcție riguroasă, alcătuit din 24 de strofe de câte șase versuri dodecasilabice (în total, 144 de versuri ; în cadrul fiecărei strofe, rimele sunt de tipul : a, a b, c, c, b,) la cristalizarea cărora au contribuit modele prozodice, utilizate de poeții francezi din secolul al XVI-lea aparținând Pleiadei. Întregul fond imagistic al poemului este dominat de intelectualism și senzualism. Imaginile urmează drumul mișcării psihologice a eului. Ele sunt când tainice, concentrate până la ermetism, când concrete, trezind impresii vizuale, auditive, tactile, aflate într-o corespondență baudelairiană. Din toate aceste impresii, cele mai stăruitoare sunt cele muzicale, care, de regulă, trebuie puse în relație cu simbolul mării. Arta lui Valéry, atent elaborată, este dominată de actul gândirii. Dar, dincolo de abstracțiunea eului poetic, cititorul simte emoția, sensibilitatea și căldura umană care constituie condiții ale creației artistice.

În țara noastră, opera lui Valéry a cunoscut o răspândire însemnată. Alina Ledeanu a publicat, în 1989, un amplu tablou „Valéry în România". Critici ca M. Ralea, G. Călinescu, Șerban Cioculescu au promovat opera lui Valéry, opunând-o adesea unor tendințe iraționaliste, mistice sau anarhice, manifestate în domeniul literaturii. Două versiuni românești ale *Cimitirului marin* sunt publicate în 1939 în reviste literare de mare prestigiu. Numeroase alte traduceri din opera poetului, prozatorului și eseistului francez au apărut în periodice literare contemporane, îndeosebi în revista „Secolul 20", în antologii, într-un amplu volum.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. 1. Versiuni românești ale scrierilor lui Paul Valéry: *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică.* Ediție îngrijită și prefață de Ștefan Augustin Doinaș. Traduceri de Ștefan Augustin Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica. „Cronologie", „Valéry în România" de Alina Ledeanu. București, Univers, 1989 /până în prezent, cele mai ample traduceri în limba română ale scrierilor lui Valéry/. * /Versuri/. În vol.: *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi.* I. Ediție întocmită de Ion Caraion și Ov. S. Crohmălniceanu. București, Editura Minerva, 1974, p. 275–304 (Biblioteca pentru toți, 825) /Traduceri de Venera Antonescu, N. Argintescu-Amza, Lucian Blaga, Vladimir Colin, Ștefan Augustin Doinaș, Ion Pil-

Scanned with OKEN Scanner

lat, Petre Solomon/. * Ioan I. Ciorănescu. *Vestiri.* Versuri. *Antologia poeziei franceze.* Traduceri. Cuvânt înainte de Al. Philippide. Prezentare de Tudor Vianu. București, Editura Minerva, 1980, p. 217—218. * *Lirica franceză modernă.* Frolilegiu alcătuit, tradus și adnotat și cu o prefață de C. D. Zeletin. București, Editura Albatros, 1981, p. 201—228. * *Poeți francezi.* Antologie, prefață și traduceri de Aurel Rău. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1987, p. 125—126. * /Versuri/. În românește de: Corneliu Belciugățeanu, Vladimir Colin, Dan Deșliu, Ștefan Augustin Doinaș, Madeleine Fortunescu, Vasile Nicolescu, Barbu Solacolu, Petre Solomon. În: „Secolul 20": 1964, nr. 2, p. 223—239; 1965, nr. 9, p. 28—29; 1968, nr. 1, p. 27—28; 1970, nr. 7—8, p. 228—229; 1971, nr. 10—11—12, p. 451—458. 2. * *Degas, dans, desen.* În românește de Șerban Foarță. București, Editura Meridiane, 1968. * *Introducere în metoda lui Leonardo da Vinci.* În românește de Șerban Foarță. București, Editura Meridiane, 1969.

b. Referințe critice: Virgil Naumescu. *Paul Valery.* București, Editura Univers, 1975 (Monografii). * Gabriela Negreanu. *Paul Valery și modelul Leonardo.* /București/, Editura Albatros, 1978 (Contemporanul nostru). * Marius Ghica. *Facerea poemului.* Încercare de poetică în marginea textelor lui Paul Valéry. Cu o primă versiune românească integrală a poemului *Tânăra Parcă* de Paul Valery, în traducerea lui Ștefan Augustin Doinaș. Craiova, Scrisul Românesc, 1985. * /Texte critice/. În: „Secolul 20", 19—64, nr. 2, 208—222; 1967, nr. 12, p. 158—166; 1968, nr. 4, p. 103—104; 1971, nr. 10—11—12, p. 376—492.

Scanned with OKEN Scanner

THOMAS STEARNS ELIOT

(1888–1965)

„Poezia este pentru Eliot o expresie indirectă a unei emoții sau a unei suite de senzații, de cele mai multe ori cu totul disperate trăite de poet cândva cu intensitate dar generalizate acum și investite cu valoare de simbol. Cu alte cuvinte poezia sau opera artistică se realizează prin intermediul unui „corelativ obiectiv" procedeu prin care o încărcătură emotivă se organizează într-o situație, succesiune de evenimente sau obiecte, furnizând poetului o eliberare, o purificare, un catharsis. În felul acesta, emoțiile și senzațiile originare se articulează în concret, se desubiectivizează și depersonalizează. Filtrate astfel în mediul lingvistic, ele se încarnează și actualizează ca structură autonomă. Coerența internă a acestei structuri — caracterul ei deplin fuzionat, amalgamat, se realizează așadar prin contopirea laolaltă, concatalitic, a unor elemente eterogene și disparate: senzații, emoții și sentimente omenești.

Agentul catalitic îl reprezintă mintea poetului care în felul acesta participă cu luciditate și detașare la exploatarea propriului fond de trăiri: fuga de propria emoție, de propria biografie și personalitate reprezentând însuși actul creator...

Conceptul de tradiție asumă la Eliot proporții copleșitoare căci înglobează toate textele majore, independent de limbă, de-a lungul epocilor istorice într-o matrice culturală dată, în cazul său aria euro-americană. Ea însă nu se realizează ca un conglomerat ci ca o simultaneitate organică orânduită complex și riguros. Cu toate acestea tradiția nu este un dat imuabil; ea suferă în fiecare moment al constituirii sale reordonări și chiar dislocări. Oricât de novatoare, contribuția poetului își va avea un loc în ierarhia valorilor. Integrarea sa va produce însă în mod necesar schimbarea într-o măsură mai mică sau mai mare a configurației preexistente".

(Ștefan Stoenescu — *Dincolo de clasicism și romantism*)

Scanned with OKEN Scanner

TĂRĂMUL PUSTIU

(The Waste Land)

1922

– Fragmente –

I. INGROPAREA MORTULUI

(The Burial of the Dead)

Ireal City[1].
Sub ceaţa întunecată a dimineţii de iarnă,
Pe Podul Londrei se scurgeau atâţia oameni,
atâţia
Incât nu mi-ar fi trecut prin minte că moartea
ar putea nimici atât de mulţi[2]
Suspine întretăiate şi rare — le simţeam exhalaţia[3]
Şi fiecare îşi pironea ochii înaintea picioarelor.
Se scurgeau în sus şi în jos pe King William Street,
Spre unde Saint Mary Woolnoth măsura ceasurile
Cu un dangăt spart la bătaia finală a orelor nouă.[4]

---

[1] Aluzie la versurile lui Charles Baudelaire din poemul *Cei şapte bătrâni* (*Les Sept Vieillards*): „Fourmillante cité, cité pleine de rêves. /Oú le spectre en plein jour raccroche le passant" („Cetate-nvolburată, cetate de mistere, / în care-ţi ies nainte fantome-n plin oraş!" Traducere: Al. Hodoş). Sunt primele două versuri din strofa I a poemului pe care Baudelaire îl închină lui Victor Hugo, incluzându-l în ciclul *Imagini pariziene* (*Tableaux parisiens*) din *Florile răului* (*Les Fleurs du mal*). La amintitele versuri ale lui Baudelaire trimit şi *Notele* lui T. S. Eliot (vezi „Note la *Tărâmul pustiu*").

[2] Sunt evocate versurile lui Dante Alighieri din *Infernul* (*Inferno*) — (Cântul III, stihurie 55–57): „...si lunga tratta / di gente, ch'io non avrei creduto / che morte tanto n'avesse disfatta" („Şi-atât amar de lume înfrigurată / venea pe urma ei, cât n-am crezut / că poate moartea secera vreodată" — Traducere: Eta Boeriu). Aceste versuri sunt amintite de T. S. Eliot în: „Note la *Tărâmul pustiu*".

[3] T. S. Eliot trimite, în aceleaşi „Note", tot la *Infernul* (*Inferno*) lui Dante Alighieri (Cântul IV, stihurile 25–27): „Quivi, secondo che per ascoltare, / non avea piante mai che di sospiri / che l'aura eterna facevan tremare" („Aici, cum pricepui din auzite, / vuia văzduhul nu de plâns hain, / ci doar de tânguiri neostoite", — Traducere: Eta Boeriu).

[4] „Un fenomen pe care adesea l-am remarcat" („nota" lui T. S. Eliot).

Scanned with OKEN Scanner

Acolo l-am întâlnit pe unul pe care-l știam
și l-am oprit strigându-i: — „Stetson![5]

Tu, care ai fost cu mine pe vapor la Mylae![6]
Cadavrul acesta pe care l-ai sădit anul trecut
în grădină
A lăstărit? O să dea în floare anul acesta?
Sau poate că gerul neașteptat i-a stricat
culcușul?
O, ține câinele departe de acolo, e un prieten
al omului[7]

Și o să sape cu ghearele să-l scoată afară!
Tu! hypocrite lecteur! — mon semblable, —
mon frère!"[8]

. . . . . .

---

[5] „Stetson, botezat cu numele obișnuit al omului de afaceri englez de astăzi, este recunoscut ca și cum ar fi fost pe corăbiile unuia din primele războaie de cucerire, pentru că toate războaiele imperialiste sunt unul și același război, iar Stetson, indiferent dacă a participat sau nu la primul război mondial, este simbolul omului care aparține civilizațiilor comerciale și de jaf" (Galvano della Volpe. *Critica gustului*. Traducere și postfață de Cornel Mihai Ionescu. București, Editura Univers, 1975, p. 55).

[6] Referire la un fapt istoric: bătălia de la Myles, din anul 200 î.Cr., câștigată de romani în primul război punic.

[7] Dublă aluzie: 1. „la *Psalmul* XXII, 20"...apără-l pe câine de cel drag mie" și 2. „la un cântec de leagăn pe care o mamă înnebunită îl cântă deasupra trupului unui fiu al ei ucis de fratele lui în /melodrama/ *Demonul alb / The White Devil*/, /actul/ V, /scena/ 4, de John Webster: „dar țineți la distanță lupul, dușman al oamenilor / pentru că îl dezgroapă cu ghearele". (Galvano della wolpe, *op. cit.*, p. 55). La piesa lui John Webster (1580?—1625?), autor dramatic din perioada declinului teatrului Renașterii engleze, trimit și „Notele" lui T. S. Eliot.

[8] După interjecția „Tu!", T. S. Eliot reproduce integral ultimul vers („O! cititor fătarnic, tu, semenul meu, — frate!" — Traducere: Al Philippide) din poemul lui Charles Baudelaire *Prefață* (*Au Lecteur*), poem care deschide volumul *Florile răului*, Baudelaire îl face pe cititor răspunzător, alături de el, de ceea ce numea, în poemul *Prefață*, „menajeria năravurilor rele" care „urlă în noi". Eliot arată, în aceleași „Note", de unde a împrumutat versul pe care îl reproduce în poemul său.

Scanned with OKEN Scanner

III. PREDICA FOCULUI

(The Fire Sermon)

Cortul râului s-a spart; ultimele degete ale frunzei
Se agaţă şi se îngroapă în malul umed. Vântul
Străbate pământul negru, neauzit.
Nimfele s-au spulberat[9]
Tamisă dulce, goneşte domol până-mi închei
acest cânt.
Râul nu duce nici o sticlă goală, nici o hârtie
de sandwich.
Batiste de mătase, cutii de carton, mucuri de ţigări
Sau alte mărturii ale nopţilor de vară. Nimfele
s-au spulberat.
Iar prietenii lor, erezii pierde-vară ai
directorilor din City,
Plecaţi, n-au lăsat nici o adresă . . . . . .
Lângă apele Lemanului şezui şi plânsei...[10]

(Traducere de Aurel Covaci)

Thomas Stearns Eliot, considerat, în majoritatea sintezelor critice consacrate scrierilor sale, cel mai strălucit reprezentant al liricii anglo-saxone contemporane, a creat nu numai poeme de răsunet universal, care au exercitat o înrâurire puternică asupra operei multor poeţi din secolul nostru, ci şi o eseistică originală, cel puţin tot atât de însemnată ca şi versurile sale, în care sunt schiţate şi unele din conceptele de bază ale „noii critici"[11]. Opera lui Eliot este întregită de piesele sale în versuri, care

[9] „Nota" lui Eliot la acest vers este următoarea: „Vezi Spenser, *Prothalmion*. „Este numită una din creaţiile în versuri ale lui Edmund Spenser (1552?—1599), poet englez de mare talent, aşezat de critică în următoarea ierarhie valorică: William Shakespeare, John Milton, Geoffrey Chaucer, Edmund Spenser.

[10] Vers care parodiază plângerea biblică, sugerând totodată o tonalitate ironică şi poate şi autoironică. Eliot se referă la civilizaţia vremii sale, pe care o vede în perspectiva unui „declin al Occidentului".

[11] „Noua critică" (New Criticism") — orientare în critica anglo-americană din primele decenii ale secolului al XX-lea. „Noii critici" pun accentul pe studiul ştiinţific, „la obiect" al textului literar, pe relevarea semnificaţiei cuvintelor în contextul poetic, pe cercetarea structurii operei literare, utilizând adesea metode împrumutate din alte discipline (lingvistica, stilistica, semantica, filozofia culturii, antropologia etc.).

Scanned with OKEN Scanner

ilustrează, prin stilul și structura lor artistică trăsături definitorii ale dramei poetice moderne.

American de origine (s-a născut la Saint-Louis, Missouri), Eliot s-a stabilit, în 1915, în Anglia, unde și-a publicat, la numai doi ani de la alegerea noii sale patrii (abia în 1927 va obține cetățenia britanică), primul volum de versuri, intitulat *Prufrock și alte observații (Prufrock and Other Observations)*.

Tărâmul pustiu (The Waste Lande[12], 1922) și *Patru cvartete (Four Quartets*, 1943) sunt operele poetice capitale ale lui Eliot. Majoritatea poemelor sale anterioare *Tărâmului pustiu*, în parte influențate de versurile poetului francez Jules Laforgue, reflectă, intr-o perspectivă personală, realități ale lumii occidentale contemporane autorului, fiind dominate de tonul ironic, de multe ori sarcastic. Unele din aceste poeme *(Portretul unei doamne — Portrait of a Lady*; *Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock — The Love Song of J. Alfred Prufrock*; *Preludii — Preludes*) anunță, prin conținutul și forma lor, problematica și tehnica artistică din *Tărâmul pustiu*. Astfel, în primele poeme ale lui Eliot se conturează imaginea citadelei moderne, stăpânită de adânci contradicții și, adesea, de declin fizic și moral. Totodată, în aceste poeme, este folosită limba vorbită și exprimarea familiară, imprimându-se versurilor, în mod voit, un prozaism care vrea să sugereze o existență cenușie.

Mult mai aproape de tema și de simbolistica întâlnite în *Tărâmul pustiu* se află poemul *Gerontion* (1920), în care Eliot renunță tot mai mult la tonul ironic, adoptând pe cel al meditației tragice asupra destinului civilizației contemporane. De altfel, acest poem trebuia să constituie prologul la *Tărâmul pustiu*.

Înțelegerea fondului ideatic și structurii artistice a unei creații de mare complexitate cum este *Tărâmul pustiu* impune amintirea unora din conceptele poeticii lui Eliot, cuprinse în eseurile sale.

Eliot este „o personalitate formată într-un complex de culturi" (Ion Pillat). Autorul *Tărâmului pustiu* studiază în America, Anglia, Franța și Germania. Își însușise o cultură vastă, avea imaginea clară a unei părți însemnate a literaturii occidentale, pe care o cercetase, în eseurile sale sobre, de o mare finețe a disocierilor și interpretărilor critice, în devenirea istorică și in perspectiva cu totul personală a unui poet modern care caută să se integreze tradiției vii, dobândite, după propria-i mărturisire, „prin grea strădanie". În eseul intitulat *Tradiția și talentul personal (Tradition and the Individual Talent*, 1917), Eliot arată că „Un lucru asupra căruia trebuie insistat este că poetul are datoria să-și dezvolte sau să-și dobânească conștiința trecutului și că el trebuie să continue să-și dezvolte această conștiință de-a

[12] Acest titlu a fost tradus în limba română în mai multe variante: *Țara pustie*; *Tărâmul pustiu*; *Tărâmul pustietății*, *Paragina*.

lungul întregii lui cariere poetice" (Toate citatele din eseurile lui Eliot sunt date în traducerea lui Petru Creţia). Trecutul este privit de poetul englez ca un complex dinamic în care se reflectă simultan şi prezentul. În eseul citat, Eliot sublinia că poetul „greu ar putea şti ce are de făcut dacă nu trăieşte în ceea ce nu e numai prezent ci şi momentul prezent al trecutului".

În poemul *Tărâmul pustiu*, Eliot va face în permanenţă apel la tradiţia, care îi era aşa de bine cunoscută, la o serie de valori ale culturii occidentale proiectând adesea contemporaneitatea în lumina acestora. Aşa se explică prezenţa în poem a numeroaselor aluzii literare şi mitologice, cât şi a citatelor care amintesc de versurile poetesei Sappho, de opera lui Ovidiu, Dante, Shakespeare, Baudelaire, Gerard de Nerval, Verlaine şi a multor altor scriitori. Imaginile din *Tărâmul pustiu* se întemeiază, de asemenea, pe evocarea unor pasaje din *Biblie*, din creaţiile literare încadrate ciclului Nibelungilor sau al Mesei Rotunde sau din opere care aparţin culturii orientale vechi, cum sunt *Vedele* şi *Upanişadele*[13]. Tehnica inserării citatului dintr-o altă operă în creaţia proprie fusese preluată de Eliot de la poetul american Ezra Pound, care o folosise primul în literatura modernă. Această tehnică era asemănătoare colajelor utilizate de artele plastice înaintea literaturii. Ea este folosită, în textele literare, şi de Guillaume Apollinaire, Vladimir Maiakovsky, Tristan Tzara, Louis Aragon, André Breton, William Carlos Williams ş.a. Spre deosebire de Eliot, care a introdus în *Tărâmul pustiu* citate din opera unor autori celebri, ceilalţi scriitori amintiţi foloseau în colajele lor literare materiale mult mai modeste. Citatul literar sau refe-

---

[13] Majoritatea autorilor amintiţi şi a operelor literare citate aici în legătură cu poemul *Tărâmul pustiu* figurează în manualul de literatură universală pentru învăţământul secundar. În plus faţă de acest manual apar în comentariul de faţă titlurile operelor şi numele autorilor:

— *Upanişade* — comentarii filozofico-teologice ale *Vedelor* care sunt cele mai vechi (aproximativ mileniile III — I î.Cr.) scrieri sacre indiene, cu conţinut extrem de divers. Primele *Upanişade* cunoscute sunt din mileniul I î.Cr.

— *Ciclul Mesei Rotunde* — face parte din cel mai important ciclu de romane cavalereşti engleze, romanele cavalereşti arthuriene (*Arthurian Romances*). În aceste naraţiuni legendare sunt prezentate faptele războinice ale regelui Arthur şi ale cavalerilor Mesei Rotunde „(The Knights of the Table Round").

— Gerard de Nerval (1808—1855) — scriitor romantic francez. A cultivat lirica cetăţenească, dar şi poezia care explorează domeniul visului, fiind considerat precursor al simbolismului şi chiar al suprarealismului. A scris şi proză de o delicată sensibilitate, în care apar adesea fantasticul şi magicul.

— Jules Laforgue (1860—1887) — poet simbolist francez, unul din creatorii versului liber. În lirica sa a folosit, ca şi T. S. Eliot, ironia.

Scanned with OKEN Scanner

rința la un fapt de cultură, întâlnite în poemul lui Eliot, nu trebuie privite ca simple elemente ale unei tehnici artistice moderniste. Poetul englez a făcut uz de fraze, expresii, formule, cuvinte luate din operele înaintașilor (mai toate explicate în „Notele" care însoțesc poemul) pentru a evoca, prin amintirea contextelor din care ele fac parte sau prin contrast cu ele, subliniat uneori ironic, lumea occidentală contemporană lui, în care, după opinia lui Eliot, tradițiile unei culturi glorioase sunt amenințate de declinul spiritualității noi. Citatul face astfel parte din substanța *Tărâmului pustiu*, poem în care tema este a istoriei și a devenirii istorice. Acel „Ireal City", de mai multe ori amintit în poem, este metropola modernă aflată în pericolul de a se dezmembra și de a se prăbuși sub propria-i povară, dacă nu va afla izvoarele regenerării sale:

„Ce este sunetul acesta din înaltul văzduhului
Murmur al unei lamentații materne
Cine sunt aceste hoarde înglugate mișunând
Peste întinderi nemărginite, poticnindu-se
în pământul crăpat

Hotărnicit numai de orizontul plat
Care este cetatea de peste munți
Ce se năruie se reface se înalță în văzduhul violet
Turnuri prăbușindu-se
Ierusalimul Atena Alexandria
Viena Londra
Ireale".

(V. *Ce spune tunetul*. Toate citatele din *Tărâmul pustiu* sunt date în traducerea lui Aurel Covaci)

În concepția lui Eliot, pe lângă finalitatea ei estetică, poezia are și o finalitate socială și etică. Unul din eseurile sale abordează chiar problema funcției sociale a poeziei. Recunoscând clar această funcție, Eliot arată că „poezia este în primul rând expresia unor sentimente și a unor emoții;... nici o artă nu este mai tenace națională decât poezia." Poetul găsește „materia" poeziei sale în limba națională: „Emoțiile și sentimentele se pot așadar exprima cel mai bine în limba comună a unui întreg popor, adică în limba vorbită de toate păturile sale; structura, ritmul, sonoritatea, expresiile idiomatice ale unei limbi exprimă personalitatea poporului care o vorbește". Credincios acestei opinii teoretice, Eliot folosește în *Tărâmul pustiu*, ca și în multe alte poeme ale sale, limba vorbită, pe care n-o reproduce însă în mod naturalist, ci, dimpotrivă, o îmbogățește și o perfecționează, căutând să exprime

„ceea ce simt alți oameni și să le modifice totodată sensibilitatea...". De aici, tonul vorbit, colocvial care-l au majoritatea versurilor din *Tărâmul pustiu*:

„— În seara asta stau prost cu nervii, Da prost
Rămâi cu mine.
Vorbește-mi. De ce nu vorbești niciodată ? Vorbește,
La ce te gândești ? Ce gândești ? Ce ?
Niciodată nu știu la ce te gândești. Gândește-te..."
„— Mă gândesc că ne aflăm în fundătura șobolanilor,
Unde morții și-au lăsat oasele"

(II. *O partidă de șah*)

Eliot este un adept al impersonalității în poezie. După părerea sa, poetul trebuie să-și cenzureze emoțiile. „În scrierea poeziei — nota Eliot —, tot în eseul *Tradiția și talentul personal*, intră o mare doză de conștiință și deliberare". Emoția trebuie să rezulte din poem, nu din ceea ce a simțit poetul când l-a scris. Eliot îi cere artistului să se elibereze de emoție. „Dar, desigur, se subliniază în același eseu, numai un om cu personalitate și emoție știe ce înseamnă să vrei să te eliberezi de ele". Și autorul *Cimitirului marin* căuta să se elibereze de emoții. Spre deosebire de Paul Valéry, a cărui formulă artistică tinde spre abstract și esențial, Eliot, sub influența imagismului[14] promovat de prietenul său, Ezra Pound, căuta expresia precisă, concretă. „Singurul fel de a exprima emoția în artă — arată Eliot în eseul său intitulat *Hamlet* (1919) este de a găsi un „corelativ obiectiv"; cu alte cuvinte, o serie de obiecte, o situație, o înșiruire de evenimente care trebuie să alcătuiască formula acelei emoții *anume*; așa încât, atunci când sunt date faptele externe care trebuie să se finalizeze în experiența senzorială, emoția trebuie să fie imediat evocată".

Teoria impersonalității (respinsă de mai mulți poeți și critici) și teoria „corelativului obiectiv" al emoției se oglindesc în *Tărâmul pustiu*. Poetul evită exprimarea directă a emoțiilor sale. În poemul său, narațiunea se întretaie cu monologul interior, cu citatul dintr-o operă celebră, cu aluzia la un

[14] Imagism — școală poetică, manifestată în literatura anglo-americană, în perioada anilor 1908—1920. A afirmat o poetică a „lucrului", a prezentării imagistice precise, care evită vagul, indefinitul. A respins convenția prozodică, cerând poeziei să folosească un ritm organic, după exemplul frazei muzicale. Principali reprezentanți: poeții americani Th. E. Hulme, Ezra Pound, Hilda Doolitle, Amy Lowel și poeții englezi Richard Aldington și F. S. Flint. Eliot, în perioada debutului literar, se alăturase imagiștilor.

Scanned with OKEN Scanner

fapt istoric sau cultural ori cu secvența unui dialog între personaje. Emoțiile poetului nu sunt, de regulă, exprimate nici prin intermediul personajelor sale, abia schițate și cu apariții episodice. Singurul personaj care apare în mai multe părți ale poemului, legendarul Tiresias[15], nu preia rolul naratorului. Imaginile și evenimentele se succed în poem fără o legătură obligatorie între ele și fără a oglindi un anume spațiu și timp. Poemul are o structură artistică mozaicală. Imaginile prezentului alternează cu cele ale trecutului sau se suprapun uneori. Evenimentele și lucrurile sunt aduse adesea în prim-plan și atunci aceste „corelative obiective" ale emoției vorbesc prin ele însele, adică produc emoții, ca în acest fragment care reprezintă adaptarea unor versuri ale lui Ovidiu și ale poetesei Sappho:

„La ceasul violet, când ochii și spinarea
Se ridică de la masă, când mașinăria umană adastă
Ca un taxi huruind în așteptare,
Eu, Tiresias, cu toate că orb, huruind între două vieți,

Bătrân cu piepți stafidiți de femeie, pot să văd,
La ceasul violet, ceasul serii, năzuind
Spre casă, aducându-l pe marinar de pe mare acasă,
Aducând-o pe dactilografă acasă la ora ceaiului,
Pregătindu-i micul dejun, aprinzându-i soba,
Desfăcându-i cutiile de conserve."

(III. *Predica focului*)

Avem astfel imaginea foarte clară a unor oameni rătăciți în pustiul metropolei moderne, oameni care, încheindu-și munca zilnică, aleargă spre locuințele lor umile, năzuind la o clipă de liniște. Aceasta nu este deloc o imagine luminoasă, dar ea impresionează tocmai prin dramatismul ei.

Eliot și-a conceput poemul ca pe o operă polifonică, în care pasajele de mare intensitate a emoției evocate de „obiecte", „situații", „înșiruiri de evenimente" alternează cu cele prozaice. Poetul a arătat, în eseul său *Muzica poeziei (The Music of Poetry*, 1942), că „într-un poem de oarecare lungime, trebuie să existe tranziții între pasaje de mai mare sau mai mică intensitate, pentru a realiza acel ritm fluctuant al emoției, esențial pentru structura

[15] Tiresias — în mitologia greacă, prezicător, interpret al oracolelor, de fel din cetatea Thebae. A trăit șapte generații. Pedepsit de zeița Hera, pe care o mâniase, a rămas orb. A prooroc it și vinovăția lui Oedip.

Scanned with OKEN Scanner

muzicală a întregului...". Un pasaj de mare intensitate a emoției care își află „corelative obiective" este, în *Tărâmul pustiu*, acela care înfățișează peisajul mineralizat al țării goale:

„Aici nu vezi urmă de apă ci numai stânci
Stânci și nici un strop de apă iar drumul nisipos
Drumul șerpuind în sus printre povârnișuri
Printre munți stâncoși și fără strop de apă
Dacă s-ar fi aflat apă ne-am fi oprit să bem
Printre stânci nu te poți opri și nu poți gândi
Sudoarea e uscată iar picioarele sunt îngropate
în nisip

Numai dacă s-ar găsi apă printre stânci
Munte mort gură cu dinți cariați care nu pot scuipa
Aici nu poți sta nici în picioare nici întins nici
șezând

Nici măcar tăcere nu afli în munți
Ci numai un tunet steril și uscat fără ploaie
Nici măcar singurătate nu afli în munți
Dar chipuri roșii ursuze mârâie și rânjesc
Din ușile caselor cu tencuiala crăpată de lut..."

(V. *Ce a spus tunetul*)

Personajul Tiresias caută scăparea în acest peisaj ucigător. Tunelul care se aude în poem va regenera tărâmul pustietății. Aceasta este însă numai o ipoteză. În orice caz, finalul poemului invocă pacea în limba ritualurilor din *Upanișade*:

„Shantih shantih shantih"

Asemenea pasaje de mare intensitate alternează cu cele prozaice:

„Doar un cocoș stătea pe acoperiș
Cu cu rigu cu cu rigu..."

(V. *Ce a spus tunetul*)

Eliot a subliniat că există o legătură în indisolubilă între fondul sonor al creației poetice și sensul ei: „...muzica poeziei nu e ceva care există separat de înțelesul ei. Pe scurt, important este să avem în vedere poemul în întreg și dacă poemul nu trebuie și deseori nici nu e melodios în întregime, urmează că un poem nu trebuie făcut numai din „cuvinte frumoase" *(Muzica poeziei)*.

Scanned with OKEN Scanner

În *Tărâmul pustiu* poetul a folosit versul liber, conceput nu „ca o eliberare de sub tutela formei", ci ca „un mijloc de subliniere a unității lăuntrice a poemului", așa cum arăta în ultimul eseu citat. Într-adevăr, unitatea poemului *Tărâmul pustiu* este lăuntrică; ea se relevă din perspectiva întregii creații, în care fragmentele separate, cu tonalități și culori diferite, se îmbină într-o amplă frescă ce proiectează, după aprecierea lui A. E. Baconsky, „contemporaneitatea pe un fundal crepuscular, alcătuit din elemente simbolice de origine mitică..."

Simbolul central al poemului este cel al fertilității. Acest simbol, de origine mitică, este luat de Eliot, așa cum însuși mărturisește, din lucrarea de antropologie a lui James George Frazer *Creanga de aur*[16] *(The Golden Bough)*. De asemenea, așa cum aflăm din „Notele" lui Eliot care însoțesc *Tărâmul pustiu*, „titlul, planul și o bună parte din simbolismul accidental al poemului au fost sugerate de lucrarea asupra legendei Graal-ului[17], *De la Ritual la Romanță (From Ritual to Romance)*, publicată de Jessie L. Weston.

Așa cum apare în poem, lumea înfățișată în *Tărâmul pustiu* este o lume lipsită de ordine, o lume a cugetării neproductive, o lume pustie, ca în riturile fertilității practicate de primitivi, al cărei declin poetul îl privește cu teama și disperarea omului legat de tradițiile ei culturale, care i-au dat mereu atâta strălucire. Acestei lumi i se opune, în încrengătura imaginilor aluzive ale poemului, o lume ideală a ordinei și reînvierii, în care poetul nu încetează să creadă. Tunetul prevestitor de furtună, care se aude în finalul poemului, poate fi semnul apropiatelor ploi care se vor revărsa peste „tărâmul pustietății", regenerându-l. Concluzia poemului nu este pesimistă, în pofida deznădejdilor care îl bântuie. Adoptând o atitudine umanistă, Eliot nu poposește pe culmile disperării, lasă deschisă o poartă pentru salvarea lumii (a sufletelor noastre).

Referindu-se la complexitatea poemului *Tărâmul pustiu*, Ion Pillat nota: „Operă grea, fără discuție, dar operă care, ca și în proză *Ulysses* de Joyce, înseamnă în literatura engleză sfârșitul unei epoci literare și începutul alteia." Cele cinci părți ale poemului *Tărâmul pustiu* cuprind 433 de versuri, numeroase citate și aluzii mitologice sau literare și stihuri de factură populară în șase limbi străine. Întregul poem reflectă o realitate discontinuă.

---

[16] Versiunea românească a acestei lucrări (ediția prescurtată): James George Frazer. *Creanga de aur*. Vol. I–V. Traducere, prefață și tabel cronologic de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda. București, Editura Minerva, 1980 (Biblioteca pentru toți, 1 040–1 044 – Cultură generală).

[17] Legendele Graal-ului aparțin tradiției creștine. Graal-ul este vasul de smarald de care s-ar fi folosit Isus la cina cea de taină. În acest vas ar fi strâns Iosif din Aritmateea sângele scurs din rănile lui Isus răstignit.

Scanned with OKEN Scanner

În prima parte *(Îngroparea mortului)* a *Tărâmului pustiu* este descrisă o primăvară neliniștită :

„Aprilie este luna cea mai crudă, zămislind
Lilieci din pământuri sterpe, încâlcind
Amintirile și dorințele, stârnind
Rădăcini mohorâte prin ploi de primăvară".

Urmează un monolog interior, dominat de simbolurile „copacilor morți" și „pietrelor sterpe", apoi un scurt episod al iubirii neîmplinite. În continuare, apare Madame Sosostris, prezicătoarea (personaj reîntâlnit în *Patru cvartete*), „cea mai înțeleaptă femeie din Europa", care, răsfoind un pachet de cărți pentru taroc[18], indică o serie de personaje ale poemului : Spânzuratul, Marinarul Fenician, Negustătorul, Omul cu Trei Doage, asociat cu Regele pescar etc. În fine, este dată imaginea unui oraș modern („Ireal City" din primul text reprodus mai sus). Următoarele două părți *(O partidă de șah* și *Predica focului)* întregesc cadrul (citadin), cenușiu, mohorât al poemului și înfățișează eroi care își caută zadarnic în dragoste salvarea. Conținutul părții a patra *(Moartea prin apă)* trebuie pus în relație cu personajele deduse din pachetul de cărți răsfoit de Madame Sosostris. În ultima parte *(Ce spune tunetul)* se profilează mai clar figura lui Tiresias care străbate peisajul dezolant al „tărâmului pustiu", îndreptându-se spre capela ascunsă, care simbolizează locul unei posibile regenerări spirituale. În finalul poemului sunt evocate tunetele prevestitoare de furtună, a căror semnificație a fost deja amintită, și ritualurile „păcii care trece prin înțelegere", preluate din *Upanișade*.

Fragmentele reproduse la începutul acestui comentariu (versurile 60—76 și 173—183), extrase din părțile întâi și a treia ale poemului, își lămuresc conținutul prin notele care le însoțesc. Ele ilustrează trăsături definitorii ale lui Eliot: conturarea severă a peisajului citadin, sugerarea mișcării stereotipe a unor oameni dezorientați, deznădăjduiți, amenințați (ca și cei din *Patru cvartete*, unde sunt amintite bombardamentele germane asupra Londrei, în timpul ultimei conflagrații mondiale) de pericolul războaielor și pândiți de spectrul morții, folosirea ironiei amare (cadavrul „sădit anul trecut în grădină" trebuia să „lăstărească"), a aluziei erudite sau a citatului din opere celebre, adesea creându-se contraste între semnificația din original a acestor citate și semnificația pe care ele o dobândesc în contextul în care sunt reproduse, căutarea unor „corelative obiective" ale emoțiilor, alternarea pasajelor de maximă și minimă intensitate a acestor emoții (în versurile 173—182), „alunecarea" în timp și spațiu, de la antichitatea clasică la Londra contemporană, de la nimfe la directorii din „Ireal City", și adoptarea tonului limbii vorbite.

[18] Taroc — numele unui joc de cărți la care se folosesc cărți speciale.

Scanned with OKEN Scanner

„Civilizația noastră — arăta Eliot în eseul *Poeții metafizici* (*The Metaphysical Poets*, 1921) — reprezintă o mare varietate și o mare complexitate". Poetul și-a adaptat arta acestei varietăți și complexități a civilizației moderne.

La noi, *Tărâmul pustiu* a fost tradus prima dată, în 1933, de poetul Ion Pillat. Opera lui Eliot a fost mai bine cunoscută de cititorii din țara noastră după moartea poetului (1965), când încep să se înmulțească versiunile românești ale poemelor și eseurilor sale, cât și articolele și studiile consacrate acestor opere.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Traduceri în limba română ale operelor lui T. S. Eliot: 1. versuri: *Poeme*. În românește de Aurel Covaci. Prefață de Nichita Stănescu. /București/, Editura Albatros, /1970/ (Cele mai frumoase poezii, 115). * *Patru cvartete*. În românește de Sorin Mărculescu. București, Editura Univers, 1971 (Orfeu). * *Marină, Țara pustie, Drumul magilor*. Echivalențe lirice de Ion Pillat. În vol.: Ion Pillat, *Poezii*. Antologie și prefață de Aurel Rău. /București/, Editura pentru Literatură, 1965, p. 287—302. * Versuri/. În vol.: *Antologia poeziei americane*. Alcătuită de Ion Caraion. Note bio-bibliografice de Petre Solomon. București, Editura Univers, 1979, p. 230—247 /Traduceri de Ion Caraion și Gabriel Gafița/. * *Poezie americană modernă și contemporană*. Selecție, traducere, note și comentarii de Mircea Ivănescu. Prefață de Ștefan Stoenescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986, p. 132—182. 2. Studii critice: /Eseuri/. În vol.: Pater, Chesterton, Eliot. *Eseuri literare*. Selecție, prefață, traducere și note: Virgil Nemoianu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1966, p. 217—329 și 352—359. * *Eseuri*. Traducere în limba română de Petru Creția. Cu o prefață de Ștefan Stoenescu. București, Editura Univers, 1974 (Eseuri).

b. Referințe critice: A. E. Baconsky. *Însemnări despre T. S. Eliot*. În vol.: A. E. Baconsky. *Meridiane*. Pagini despre literatura universală, contemporană. /București/, Editura pentru Literatură, 1965, p. 178—191. * Serge Fauchereau. *T. S. Eliot*. În vol.: Serge Fauchereau. *Introducere în poezia americană modernă*. Traducere, prefață și tabel cronologic de Ștefan Stoenescu. Traducerea versurilor de C. Abăluță și Șt. Stoenescu. Nota bio-bibliografică de Teodor Vârgolici. București, Editura Minerva, 1974, p. 48—72 (Biblioteca pentru toți, 810 — Cultură generală). * Dan Grigorescu. *Literatura americană*. Dicționar cronologic. București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1977. * Ion Pillat. *Thomas Stearns Eliot*. În vol.: Ion Pillat, *Poezii*, *ed. cit.*, p. 411—419.

Scanned with OKEN Scanner

FEDERICO GARCÍA LORCA

(1898–1936)

„...Federico, alături de ceilalți tineri eterni, rămâne, prin ceea ce a reușit să realizeze, una din gloriile greu de cucerit. Lui i se datorează, în aceste ultime decenii, înflorirea dramaturgiei cu tensiune lirică și tot lui îi rămân îndatorați mulți, foarte mulți poeți. Lui îi revine meritul uriaș de exuberanță înfloritoare a poemului-romanță, a poemului-cântec, și tot lui întoarcerea la tradiția națională și exaltarea lucidă a motivelor regionale... Cultivarea metaforei clasice sau populare, imagistica unui univers cotidian și etern, ritmurile noi, cerute de această imagistică, și, mai presus de orice, sensibilitatea sa particulară, această receptare magică a sentimentelor dintr-o realitate imediată, toate acestea caracterizează atât de bine opera sa poetică, reprezentând, în același timp, participarea iberică la seismica lirismului european."

(Darie Novăceanu, comentarii la *Opera poetică* a lui Federico Garcia Lorca)

„Cel mai mare poet spaniol al secolului, Federico García Lorca... a fost și un virtuos al eseului... Arta ca instrument de comunicație universală, spontaneitatea poetului dirijată de luciditate și controlată de logică artistică, ordinea în compoziție, evitarea facilității și metaforismului exterior-decorativ, bogăția inepuizabilă a vieții ca sursă și impuls al inspirației, tezaurul folcloric transfigurat în modele culte de umanism, sunt doar câteva din ideile care alimentează paginile fascinante ale eseurilor lui Lorca".

(Ovidiu Drimba, *Studiu introductiv* la volumul *Eseiști spanioli*)

Scanned with OKEN Scanner

ROMANȚĂ SOMNAMBULĂ

(Romance sonámbulo)

1928

Verde, cât de drag mi-ești, verde.
Verde vânt. Și ramuri verzi.
Barca peste valul mării
și calul în munte, sus.
Ea cu umbra-n cingătoare
în balconul său visează,
părul verde, verde fața,
cu ochi de argint, ca gheața.
Verde, cât de drag mi-ești, verde.
Pe sub luna mea țigancă
lucrurile stau privind-o
și ea nu le poate vede.

*

Verde, cât de drag mi-ești verde.
Stele mari de promoroacă
vin cu peștele de umbră
ce deschide drum luminii.
Vântul freacă cu aspreala
ramurilor lor, smochinii
și, motan viclean, zbârlește
muntele agave[1] acre.
Cine va veni ? Pe unde ?
Stană în balcon rămasă
trupul verde, părul verde,
marea-amară ea visează.
Prietene, eu vreau să schimb
calul meu pe casa sa,
frâu-l dărui pe oglindă
și cuțitul pe manta.
Din pășunile din Cabra
sângerând, acuma vin.

[1] Agavă(e) — nume dat unor specii de plante originare din zonele subtropicale ale Americilor: au frunze mari, până la 2 m, și înfloresc o singură dată, la 15—20 de ani.

Tinere, dac-aș putea
acest târg l-aș încheia.
Dară eu nu mai sunt eu,
casa mea nu mai e-a mea.
Vreau, prietene, să mor
omenește-n pat la mine.
De oțel, ar fi mai bine,
cu cerceafuri de olandă.
Nu vezi rana despicată
De la piept la beregată ?
Trei sute de roze negre
pe pieptaru-ți alb dau floare.
Sângele ți se prelinge
iscodind spre cingătoare.
Dară eu nu mai sunt eu,
casa mea nu mai e-a mea.
Lasă-mă să urc încalte
la balcoanele înalte,
lasă-mă să urc, mă lasă
pân'la verzile balcoane.
La balcoanele de lună
unde apa-adânc răsună.

*

Și cei doi se suie acum
la înaltele balcoane.
Lăsând urmă și de sânge
și de lacrime pe drum.
Lampioanele de tablă
peste case tremurau.
O mie de tamburine
de cristal zorii răneau.

*

Verde, cât de drag mi-ești verde,
verde vânt și ramuri verzi.
Prietenii-amândoi suiră.
Vântul le lăsa în gură
gust de mentă și de fiere,
și un gust de busuioc.

Scanned with OKEN Scanner

Spune-mi unde-i, frăţioare,
fata-ţi tristă, în ce loc ?
Câte dăţi te-a aşteptat !
Câte dăţi te-o aştepta
părul negru, chipul proaspăt,
în balconul verde, oaspăt !

*

Peste ochiul de fântână
mi se leagănă ţiganca.
Părul verde, verde faţa,
cu ochi de argint, ca ghiaţa.
Peste apă ea atârnă
de un ţurţure de lună.
Noaptea se făcu intimă
ca o piaţă mică, mică.
Gărzile civile bete
poarta o izbeau cu sete.
Verde, cât de drag mi-eşti verde.
Verde vânt şi ramuri verzi.
Barca peste valul mării.
Şi calul în munte, sus.

(Traducere de Teodor Balş)

Federico Garcia Lorca este cel mai de seamă reprezentant al liricii spaniole moderne şi o personalitate de primă mărime a poeziei europene a secolului nostru. „Nici un alt nume spaniol din timpurile noastre..., spunea criticul Angel del Rio, nu răsună în literatura lumii mai puternic decât cel al lui Lorca. Şi, dacă ne gândim la toate timpurile, numai cel al lui Cervantes îl egalizează în influenţa şi proiecţia sa universală“ (Traducere: Darie Novăceanu).

Poetul spaniol care a dobândit asemenea înalte elogii s-a impus criticii literare şi cititorilor atât prin creaţia sa poetică şi dramatică închinată omului şi complexităţii sale existenţiale, creaţie originală, desprinsă de orice teorii şi norme rigide şi totodată cuprinzătoare a unor tonalităţi şi tehnici artistice de o varietate impresionantă, cât şi prin eseurile sale, consacrate unor probleme ale poeticii moderne.

În *Romanţă somnambulă (Romance sonámbulo)*, poezie care îşi are izvorul în mitologia lumii andaluze proiectate într-un plan misterios şi magic, Lorca realizează, ca şi în multe alte scrieri ale sale, o operă de mare îndrăzneală a fanteziei devenită suverana actului creativ.

Scanned with OKEN Scanner

Romanță somnambulă a fost inclusă de Lorca în volumul său *Romancero țigan (Romancero gitano)*, care cuprinde poezii înrudite tematic și ca modalitate artistică, scrise între anii 1924—1927. Titlul cărții evocă producții populare proprii literaturii spaniole, numite „romances" („romanțe"), creații în versuri „cu fondul cel mai eroic și cavaleresc", cum le-a definit criticul Menéndez Pidal, care ar corespunde, într-un anume sens, unora din baladele noastre. Analizând una din aceste „romances", marele romanist Leo Spitzer relevă că adesea firul lor epic evoluează nu numai descriptiv, ci și dramatic[2]. Elementul dramatic, înțeles ca prezență a dialogului și ca reprezentare a eroilor, îl reîntâlnim și în *Romanță somnambulă*, fapt care demonstrează odată mai mult că Lorca a urmat în multe privințe modelul poetic popular.

Romanța spaniolă tradițională, octosilabică, a fost valorificată în literatura cultă iberică de la Lope de Vega până la scriitorii romantici. În poezia spaniolă modernă, Antonio Machado i-a dat strălucire mergând pe linia structurii, fluenței ritmice și muzicalității ei populare.

Culegerea de „romances" populare sau culte poartă numele de „romancero".

Din literatura spaniolă tradițională, Lorca utilizează creator specia literară la care ne referim, veche ca și poporul andaluz cu sânge iute și cu adâncă trăire a sentimentului tragic, unele elemente de structură poetică, de la îmbinarea descriptivului cu dramaticul până la strălucirea metaforică, la formele prozodice proprii romanței populare și la sonurile familiare ei: „...fudamentală în modul în care folosește Federico García Lorca romanța — aprecia criticul Guillermo Díaz-Plaja — este tocmai *reîntoarcerea* la ritmul ei tradițional, fiecare vers tinzând la menținerea unei indiscutabile unități, fără ca meșteșugurile colapse să întrerupă mișcarea muzicală" (Traducere: Virgil Athanasiade).

Baza folclorică a *Romanței somnambule* apare, deci, deosebit de clară, ea fiind, de altfel, simțită pretutindeni în lirica atât de specific națională a lui Lorca.

Poetul aduce și unele modificări structurii romanței tradiționale, inserând, în desfășurarea ei epică, *un amplu suflu liric*. Federico García Lorca însuși arăta că „Romanța tipică a fost întotdeauna o narațiune, și tocmai acest lucru îi dădea farmec, căci atunci când era lirică, fără ecoul anecdotei, devenea cântec. Eu am dorit să îmbin romanța narativă cu cea lirică, fără să pierd calitățile vereuneia dintre ele, și am reușit s-o fac în câteva din *Romancero*, cum ar fi cazul *Romanței somnambule*..." (Traducere: Darie

---

[2] Vezi: Leo Spitzer. *Despre forma artistică a unei romanțe spaniole*. În românește de Sanda Ioanovici-Munteanu. În vol.: *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Prolegomene și antologie de Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu. București, Editura Univers, 1972, p. 46—52.

Novăceanu). Nu este, deci, vorba numai de o intenție artistică, ci și de o înfăptuire poetică, pentru că, în *Romanță somnambulă*, elementul liric se întrepătrunde cu cel epic, nerămânând juxtapus acestuia din urmă. Dar cele mai profunde schimbări pe care Lorca le aduce romanței tradiționale sunt nu atât de structură, cât de viziune poetică proprie unui creator modern, cunoscător al literaturii și artelor vremii sale, prieten cu scriitori ca Juan Ramón Jiménez sau Rafael Alberti, cu pictorul Salvador Dali, cu compozitorul Manuel de Falla sau cu cineastul Luis Bunuel. Motivele folclorice andaluze sunt transpuse de Lorca într-un plan poetic al neliniștii și misterului existențial. Acest fapt a fost subliniat de Rafael Alberti care, într-o prefață la o ediție a poeziilor lui Federico García Lorca, spunea, referindu-se la *Romanță somnambulă*: „Este cea mai bună dintre romanțele tale. Fără îndoială cea mai bună din toate poezia spaniolă de azi... Tu, cu al tău *Romance sonámbulo*, ai inventat dramatismul plin de înfloriri tainice, de sânge misterios" (Traducere: Virgil Athanasiade).

Atributul „gitano" („țigan") pe care poetul îl alătură termenului „romancero" nu evocă — și această observație este valabilă cel puțin pentru *Romanță somnambulă* — un anume mediu și anumiți eroi, decât la modul general, pentru că Lorca se dovedește preocupat nu atât de pitoresc și de culoarea locală ori de reliefarea unor trăsături psihice caracteristice unui anumit grup etnic, cât de întruchiparea poetică a unei problematici general existențiale. De altfel, poetul a respins toate aprecierile critice potrivit cărora *Romancero țigan* ar reflecta existența unei comunități umane restrânse: „Țiganii nu sunt pentru mine decât o temă literară și o carte. Nimic mai mult" (Traducere: Virgil Athanasiade).

Iubirea și moartea constituie motivele fundamentale ale *Romanței somnambule*, ca și ale întregii poezii a lui Federico García Lorca.

Prima impresie pe care o lasă lectura romanței este aceea de irealitate, de suprafiresc. Așa cum arăta Guillermo Diaz-Plaja, totul în această poezie „se desfășoară cu un aer somnambul". Imaginile romanței nu au însă un caracter oniric. Pentru Lorca, creația constituie un act conștient, bine gândit. Poetul și-a privit critic *Romanța somnambulă*: „...una dintre cele mai misterioase, interpretată de mulți ca exprimând dorința Granadei pentru mare, neliniștea unui oraș care nu aude valurile și le caută în jocurile ei de ape subterane, în cețurile ondulate care-i acoperă munții. E bine. Așa este, dar mai poate fi și altfel. E vorba de un fapt poetic cu un conținut andaluz, care va avea lumini schimbătoare, chiar și pentru mine" (Traducere: Darie Novăceanu). Reținem, deci, din această apreciere, pe de o parte, conturarea fondului poetic național, „andaluz" al romanței, cât și regruparea simbolurilor ei particulare într-un semn total, iar pe de altă parte, caracterisicile definitorii ale viziunii („misterul", „dorința", „neli-

Scanned with OKEN Scanner

nistea", „căutările"), atmosferei („ceţurile ondulate") şi imaginii poetice („lumini schimbătoare"). Ambiguitatea imaginilor poetice din *Romanţă somnambulă* a fost mereu subliniată de L o r c a : „...există o mare senzaţie de anecdotă, o puternică ambianţă dramatică, dar nimeni nu ştie ce se întâmplă, nici de ce, căci misterul poetic rămâne mister, chiar şi pentru poetul care-l comunică... (Traducere : Darie Novăceanu). În prefaţa amintită, R a f a e l A l b e r t i, constatând acest caracter ambiguu al imaginilor poetice, conchide că „intriga" unei creaţii ca *Romanţă somnambulă* nu poate fi relatată. Această romanţă proiectează, într-o alternanţă sau suprapunere halucinatorie, imagini ale lumii învăluite într-o cromatică tiranică şi acţiuni abia schiţate, însoţite de o muzică venită de departe, care îşi potenţează treptat tonul elegiac. Dinamica unor culori dominante şi mişcarea naturii preced în poem acţiunea omului. Verdele, perceput numai într-un plan afectiv („Verde, cât de drag mi-eşti, verde"), nu şi ca un atribut al lucrurilor din realitatea imediată, se află într-o nestăvilită expansiune, stăpânind, până la urmă, întreg edificiul imagistic : „vântul", „ramurile", „părul" şi „faţa", apoi întreg trupul enigmaticei „Ea" ; „balcoanele", „lucrurile" care stau sub lumina lunii, toate sunt verzi. Două sunt versurile verdelui obsesiv, reluate, ca un leit-motiv, pe parcursul poemului : „Verde, cât de drag mi-eşti, verde" („Verde que te quiero verde") şi „Verde vânt şi ramuri verzi" („Verde viento, verdes ramas"). Primul din aceste versuri este repetat de patru ori, iar al doilea de trei ori. În întreaga romanţă, verdele este invocat, ca într-o incantaţie magică, de douăzeci şi patru de ori. Asociat imaginii lunii, verdele este în lirica lorchiană nu numai culoarea unei lumi suprareale, dar şi semnul unui destin tragic al omului. Astfel, într-o altă „romanţă ţigană", *Moartea lui Antonio Camborio (Muerte de Antonio el Camborio)*, eroul, pe care îl aşteaptă moartea, este „oacheş ca luna verde".

Alături de verdele fatidic, dominant, în poem apar şi alte culori : în primul rând, roşul pasiunii (roşul rănilor deschise), apoi albul purităţii (albul „pieptarului" sau al pânzei „de olandă"), negrul morţii (cele „trei sute de roze negre" care „dau în floare") şi nuanţa de ghiaţă a „ochilor *de argint*". Dar toate aceste culori gravitează în jurul unor simboluri thanatice. Se observă astfel că imaginea florii, care strânge mai multe din culorile amintite, este corelată cu aceea a morţii :

„Trei sute de *roze* negre
pe pieptaru-ţi *alb* dau *floare*.
Sângele ţi se prelinge
iscodind spre cingătoare."

Tot astfel, în romanţa intitulată *Încăierarea (Reyerta)*, eroul, Antonio Juan din Montilla, „*mort* se prăvale la vale, / plin îi e trupul de crini / şi-n tâmple *o rodie* are" (Traducere : Teodor Balş). Fata „cu ochi de argint, ca

Scanned with OKEN Scanner

ghiața“ din *Romanță somnambulă* poartă „umbra-n cingătoare“ ca simbol al aceluiași destin tragic care se împlinește implacabil.

Se poate desprinde, deci, din *Romanță somnambulă*, o întreagă simbolistică a culorilor. Aceste culori nu pot fi însă privite numai ca atribute obiective ale lucrurilor, nici cel puțin în sintagme ca „ramuri *verzi*“ sau „luna mea *țigancă*“, unde par a avea rolul unor determinări concrete. În aceste din urmă situații, verdele aparține, ca pretutindeni unde apare în poem, unei realități transfigurate și trecute în domeniul fantasticului, iar „luna țigancă“ devine semnul prevestitor al morții, ca și într-o altă poezie din *Romancero țigan*, *Romanța lunei*, *lunei (Romance de la luna, luna)*. În general, culorile sunt, în *Romanță somnambulă*, semnul unor stări tensionale.

Peisajul, abia schițat, este fără culoare:

„Stele mari de promoroacă
vin cu peștele de umbră
ce deschide drum luminii.
Vântu-l freacă cu aspreala
ramurilor lor, smochinii
și motan viclean, zburlește
muntele agave negre.“

Acest peisaj, înfățișat în ample metafore, poate cele mai puternice din întreaga romanță, evocă un complex de senzații (sclipirea de ghiață a „stelelor mari de promoroacă“, răceala umedă a zorilor venite „cu peștele de umbră“, sunetul aspru al smochinilor care își freacă ramurile de vântul dimineții, durerea muntelui care „zburlește“ agresiv „agave negre“), purtând semnele înfrigurării și neliniștii.

În celelalte versuri ale romanței se întâlnesc segmente de peisaj: „Barca peste valul mării“, „marea amară“, „calul în munte, sus“, „păsunile din Cabra“, „ochiul de fântână“, „Noaptea... intimă / ca o piață mică, mică“. Aceste segmente de piesaj, care amintesc o singură dată de un loc geografic (portul Cabra), și acesta îndepărtat, aflat în afara teritoriului fantastic al verdelui, nu se succed însă într-o ordine care să sprijine imaginea unei unități spațiale distincte. Ele devin un fel de imagini-ecou disparate ale unor amintiri, sunt legate de anumite stări sau năzuințe sufletești. Astfel, imaginea „bărcii peste valul mării“, aparent izolată, străină contextului în care apare, poate evoca o dorință neîmplinită sau o amintire dureroasă, dacă e pusă în relație cu aceea din versul „*marea-amară ea visează*“. „Ea“, cea care „în balconul său visează“, este numită „copilă tristă“ sau „amară“ („nina amarga“). Gust *amar* simt și cei doi prieteni care urcă spre „balcoanele înalte“:

„Vântul le lăsa în gură
gust de mentă și de fiere...“

Scanned with OKEN Scanner

O altă imagine, tot izolată, este aceea a „calului în munte, sus". Aceasta poate amintește de „Cine va veni ? Pe unde ?" În orice caz, cel care sosește de departe, din „păşunile din Cabra", este un călăreț care nu reușește să-și împlinească o dorință arzătoare. El ajunge prea târziu „La balcoanele de lună / unde apa-adânc răsună" — locul aspirației sale supreme. Secvența de peisaj („balcoane", „lună", „apă" care „răsună adânc") devine de astă-dată pură metaforă simbol.

Dar nu numai spațiul, ci și timpul scapă cunoașterii empirice. Scurgerea clipelor e derutantă : e noapte, apoi dimineață și imediat noapte. De fapt, numai momentul dimineții corespunde unui timp al acțiunii eroilor, prezentate sau reprezentate, celelalte momente (ale nopții) fiind, în mod exclusiv, ale naratorului care nu se distanțează însă de evenimentele înfățișate, ci, dimpotrivă, se implică în ele. De aceea, trecerea de la narațiune la dialog este imperceptibilă și nesemnalată formal (prin linia de dialog). Ce se întâmplă, de fapt, cu eroii care trec prin spațiul epic al baladei ca niște umbre ? Faptele lor nu au întotdeauna determinări explicite, impulsurile acțiunilor lor trebuie să fie de multe ori bănuite. În balcon, ea („ella") așteaptă nopți de-a rândul, până-n zori, când smochinii din grădină și agavele din munte încep să capete contururi clare. Cine *va veni* și *pe unde* nu se poate spune. Ea continuă să aștepte „stană" în balcon și visează la „marea-amară". Târziu sosește călare un tânăr („el mocito"). Din pieptul lui se prelinge sângele. Are o rană adâncă, „despicată / de la piept la beregată". Nu se știe cine și în ce împrejurări l-a rănit. Tânărul vorbește cu un alt bărbat, prieten mai în vârstă („compadre"), cu care vrea „să încheie un târg" : să-i dea tot ce are mai de preț ca bunuri materiale (calul, frâul și cuțitul) în schimbul unei case, pentru că se simte că va pieri și ar vrea să moară omenește, într-un pat. Prietenul nu mai poate însă încheia acest târg, pentru că, în marea durere în care se află, a cărei cauză rămâne neexplicită, nu-l mai interesează nimic : „Dară eu nu mai sunt eu / casa mea nu mai e-a mea". Cel rănit îi cere prietenului o ultimă favoare : să-l lase să urce la verzile balcoane înalte. Cei doi suie spre „balcoanele de lună", unul lăsând în urmă sânge, altul lacrimi. Vântul le toarnă „în gură / gust de mentă și de fiere / și un gust de busuioc". Dar „fata tristă", pe care și-o imaginau cu „părul negru" și cu „chipul proaspăt", nu se mai află în locul chinuitoarei ei așteptări („Câte dăți te-a așteptat !"). Ea poate așteaptă acum cine știe unde („Câte dăți te-o aștepta..."). Se face iar noapte. Fata („ea", „țiganca") „se leagănă" peste un „ochi de fântână". Deasupra apei (tot simbol al morții) se află trupul ei neînsuflețit atârnat „de un țurțure de lună". În poartă lovesc „cu sete"... „Gărzile civile bete". Nu se știe dacă s-a petrecut o crimă pasională sau o sinucidere. Acesta este substratul epic al romanței care, prea mult povestită, își pierde inevitabil farmecul. Detaliul epic nu mai interesează într-o asemenea creație în care perspectiva lirică devine dominantă. Taina romanței, anume potențată de poet, stă în jocul

Scanned with OKEN Scanner

luminilor și umbrelor. Federico García Lorca n-a scris o poveste senzațională, ci un cântec despre așteptare și speranță, despre iubire și moarte. Destinul tragic al îndrăgostiților se împlinește inexorabil. Așteptarea fetei a fost prea lungă și istovitoare. Speranța ei s-a stins *prea devreme*, înainte ca tânărul *să ajungă* „la balcoanele de lună". La rândul său, tânărul, care poartă răni fără leac, sosește *prea târziu* la locul aspirațiilor sale. Rănile fizice și sufletești rămân netămăduite. Zbaterile eroilor se sfârșesc în moarte.

În literatura noastră, Miron Radu Paraschivescu a prelucrat primul, „într-o formă de-a-ntregul liberă", trei poeme din *Romancero țigan*, intitulate, în versiunea românească, *Nevasta mincinoasă (La casada infiel)*, *Cântic de fată neagră (Romance sonámbulo)* și *Cântic de lună (Romance de la luna, luna)* incluse în volumul *Cântice țigănești* (ediția I, 1941). Astfel, într-un moment de sinistră expansiune și cruntă teroare fascistă, poetul român aducea un omagiu lui Federico García Lorca, „privighetoarea Spaniei", cum îi spusese, care, în 1936, fusese smuls de falangiști din Granada natală și asasinat mișelește.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni românești ale poeziilor lui Federico García Lorca: *Nevasta mincinoasă, Cântic de fată neagră* și *Cântic de lună*. În vol. : Miron Radu Paraschivescu. *Cântice țigănești*. /București/, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1957. * *Carte de poeme*. Tălmăciri de Teodor Balș. Prefață de Aurel Martin. /București/, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1958. * *Poeme*. În românește de Teodor Balș. /Ediție bilingvă. București, Editura pentru Literatură, 1968. * /Poeme/. Prezentat/e/ /și traduse/ de Darie Novăceanu, București, Editura Enciclopedică Română, 1974 (Multum in parvo, 4). * *Romancero țigan și alte poeme*. Traducere, tabel cronologic și note de Teodor Balș. Cuvânt înainte de Vasile Nicolescu. București, Editura Minerva, 1977 (Biblioteca pentru toți, 944). * *Carte de poeme*. Traducere și comentarii de Darie Novăceanu. București, Editura Univers, 1986.

b. Eseuri ale poetului spaniol: În vol.: *Eseiști spanioli*, III Antologie, studiu introductiv, note și traducere de Ovidiu Drimba. București, Editura Univers, 1982, p. 483—512.

c. Referințe critice: Guillermo Diaz-Plaja. *Federico Garcia Lorca. Opera lui și influența ei asupra poeziei spaniole*. Traducere de Virgil Athanasiade. Tălmăcirea versurilor de Aurel Covaci. București, Editura Univers, 1971.* Ovidiu Drimba *Federico Garcia Lorca — rapsodul*. /Eseu/. București, Editura Albatros, 1981 (Contemporanu nostru). * Ileana Georgescu. *„Netămăduita rană" în poezia lui Federico Garcia Lorca*

Scanned with OKEN Scanner

ION BARBU

(1895–1961)

„...Un reper fundamental, în lipsa căruia lirica românească ar fi arătat altfel și s-ar fi modernizat mai lent. Puțini sunt scriitorii care să se fi înălțat la o asemenea atitudine estetică și care să fi marcat în chip atât de profund poezia noastră...

...efigia literară a artistului a impus-o volumul *Joc secund*...

O caracteristică a poetului modern este dublarea sensibilității lirice cu un pronunțat simț critic și teoretic. Conștiința critică imanentă s-a rafinat, procesul fiind concludent în cazul autorului *Jocului secund*. În această exploatare a instinctului creator de către o inteligență artistică superioară constă modernitatea autentică a operei barbiene.

Schimbarea fundamentală produsă de lirica modernă în devenirea ei constă în faptul că poetul nu mai participă ca persoană particulară la obiectul imaginației sale, ci ca „inteligență poematică" și „operator" al limbajului. Inteligența poematică este, evident, rodul culturii; trebuie subliniat însă că Ion Barbu avea o cultură de tip special, care-l individualizează deplin între literații români ai vremii. Între caracteristicile unei formații matematice, el nota o supunere la obiect, în sensul colaborării cu materialul dat în afară de noi (limba, în cazul literaturii)... Pot fi depistate în creația barbiană drumuri tăinuite ale creației literare geniale care, parafrazându-l pe poetul însuși, pare a fi arta de a judeca bine cu idei în curs de perpetuă formulare. Între lirica lui Ion Barbu și idealul său artistic a existat o dinamică unică în literatura română, ele dezvoltându-se simultan și incitându-se reciproc... Poeți precum Mallarmé au dus la nașterea unui nou tip de lirică, echivalând poezia cu reflecția asupra ei. Această formă lirică îl face pe Barbu contemporan cu marii poeți europeni..."

(Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III)

Scanned with OKEN Scanner

DIN CEAS, DEDUS ADÂNCUL...

1930

I 1 Din ceas, dedus[1] adâncul acestei calme creste,
2 Intrată prin oglindă în mântuit azur,
3 Tăind pe înecarea cirezilor agreste,
4 În grupurile apei, un joc secund, mai pur.

II 5 Nadir latent! Poetul ridică însumarea
6 De harfe resfirate ce-în sbor invers le pierzi
7 Şi cântec istoveşte: ascuns, cum numai marea,
8 Meduzele când plimbă sub clopotele verzi"[2].

În anul 1930, Ion Barbu publică volumul de versuri *Joc secund*, care debutează cu poezia */Din ceas, dedus adâncul.../*. La apariţia acestui volum, poetul repudia toate versurile sale anterioare anului 1922 „ca decurgând dintr-un principiu poetic elementar"[3]. Ion Barbu se consacră apoi, practic, numai matematicilor. Vocaţia sa fundamentală a rămas însă mereu aceea a lucrurilor esenţiale: „Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezentarea formelor posibile de existenţă"[4]. Această mărturisire constituie temelia întregii poetici a lui Ion Barbu. „Simbolica" de care aminteşte autorul volumului *Joc secund*, comună matematicii şi poeziei, îşi află reprezentarea în imaginea geometrică. Dar această imagine este, prin însăşi natura ei, o e s e n ţ ă, o idee (în greaca veche, e i d o s, i d e e a înseamnă imaginea geometrică a figurilor[5]).

În 1927, în plină perioadă de elaborare şi definitivare a poemelor care apar în *Joc secund*, Ion Barbu mărturisea: „Versul căruia ne închinăm se

---

[1] S-a discutat despre existenţa unei virgule după cuvântul „dedus" (amintim, în acest sens, articolul lui Laszlo Alexandru intitulat *Pornind de la o virgulă...*, apărut în revista „România literară", anul XXIV, nr. 31, 1 august 1991, p. 5, unde se lămureşte problema semnului de punctuaţie arătat). Cum se vede, virgula respectivă nu există în textul apărut sub îngrijirea autorului *Jocului secund*.

[2] Text reprodus în t o c m a i (cu respectarea, de astă dată, a ortografiei vremii) din volumul: Ion Barbu, *Joc secund. Versuri*, Ediţie bibliofilă îngrijită de Romulus Vulpescu, Bucureşti, Cultura Naţională, 1930, Carte Românească, 1986, p. 13.

[3] Ion Barbu, *Joc secund*, Bucureşti, Editura Cultura Naţională, 1930, p. 98.

[4] I. Valerian, *Ion Barbu*, în vol.: I. Valerian, *Cu scriitorii prin veac*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967, p. 44.

[5] Cezar Papacostea, *Introducere* la vol. I al traducerilor din Platon, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1930, p. L.

dovedește a fi o dificilă libertate: lumea purificată până a nu mai oglindi decât figura spiritului nostru"[6]. De la această confesiune a poetului au pornit mai multe interpretări ale versurilor sale, pe de o parte, ca j o c, ca libertate absolută a creației și ca gratuitate a ei, iar, pe de alta, ca răsfrângere a concepției neoplatoniciene, ca aspirație a contopirii extative cu divinitatea, într-o lume rarefiată, purificată până la reflectarea deplină a spiritului. Constatăm însă că, în opera lui Ion Barbu (poet de formație științifică), direcția cunoașterii poetice este de la fenomen la esență și nu altfel. Pentru poetul nostru, fenomenul nu este o copie a ideii eterne, o imitație a acesteia, ca în filozofia platoniciană, ci are o existență independentă de ea. În termenii autorului *Jocului secund*, „adâncul acestei calme creste" (conceptul) este „dedus" din „ceas", din lumea perceptibilă senzorial[7]. Toate poemele lui Ion Barbu anterioare volumului său de versuri din 1930 (ne referim la poemele numite „parnasiene") ilustrează aspirația materiei spre lumină. Același ritm de u r c a r e, de înălțare de la fenomen la esență transpare în versurile din *Joc secund* (*Înecatul*, *Statură*, *Legendă*, *Timbru*, *Isbăvită ardere*, *Poartă* ș.a.).

Ion Barbu este poetul „ceasurilor verticale" *(Mod)*, care „r i d i c ă î n s u m a r e a / De harfe resfirate..." G e s t u l său este acela al desprinderii de tirania senzorialului, de negare a „temniței de ars, nedemn pământ" *(Grup)* și de afirmare a universurilor impalpabile, ceea ce nu înseamnă însă o respingere a lumii fenomenale. Pentru că, ajuns la un univers al esenței, la un „gest închis", care „rezumă", integrează elementele disparate și depășește aparențele, g â n d u l se îndreaptă „spre lume" *(Grup)*.

Esența la care tinde expresia poetică barbiană este o reflectare a fenomenului, nu o imitare a lui, este o oglindire secundă (la Platon, arta este o răsfrângere terță, pentru că ea copiază lucrurile care sunt, la rândul lor, copii ale ideilor). Supunerea „treptelor" cunoașterii, trecerea prin „sund"-ul (străbătoarea) aparențelor către „mărul soare", supremul simbol al rațiunii, izvorul nesecat al luminii, ca în poemul *Increat*, este o căutare pasionantă, un „joc", dar nu unul gratuit, ci „Sfânt... în speranță". Depășirea senzorialului,

---

[6] Ion Barbu, *Poetica domnului Arghezi* în „Ideea europeană", anul IX, nr. 250, 1 noiembrie 1927.

[7] „În poetica metaforic exprimată în textul inaugural *(Din ceas, dedus...)* se face aluzie la o sumă de virtualități cufundate într-un punct diametral zenitului. Această sumă este c o n t i n g e n t u l p e r c e p t i b i l s e n z o r i a l (s.n.)... Pământul însuși p r o c l a m ă, v e s t e ș t e, g â n d e ș t e și v e g h e a z ă însumarea virtualităților („harfe resfirate") poetice existente care, în absența artistului, s-ar pierde („în veac") din cauza dispersării lor. Rostul poetului ar fi deci surprinderea și organizarea în rostire a acestor virtualități. De subliniat însă că nu e vorba de o sumă, ci de omogenizare intuitivă" — s.a. (Mircea Scarlat, *Ion Barbu*, în vol.: Mircea Scarlat, *Istoria poeziei românești*, III, București, Editura Minerva, 1986, p. 204—205 (Momente și sinteze).

Scanned with OKEN Scanner

negarea treptată a „roților" și ieșirea din fiecare dintre ele cu un plus de cunoaștere, înțelegerea conexiunii universale trezesc sentimentul unei descătușări, a gândirii, al unei înălțări și înaintări libere a ei în spațiile pure, simbolizate de calea lactee: „al lumii râu static de lapte" *(Paznicii)*. Gândul, care atinge esențele, poposește „În cămara Soarelui" *(Ritmuri pentru nunțile necesare)*, semn al supremei lumini.

Poemele din *Joc secund* constituie un fenomen singular în literatura noastră (dacă nu și în cea universală), ele reprezentând, în planul concepției estetice, o sinteză superioară între poezie și matematică. Aceste poeme pot fi, desigur, raportate, cum s-a procedat, la anumite opere ale lui M a l l a r m é sau V a l é r y, nu pentru a le limita originalitatea, pe care singure o afirmă, ci pentru a le preciza diferența specifică.

/Din ceas, dedus adâncul.../ este o poemă definitorie pentru estetica *Jocului secund*, care se menține „într-un univers realist, în sensul filozofic, într-o zonă de arhetipuri, plutind peste fluctuațiile vremii"[8]. Ea se află în punctul final al căutărilor poetice ale lui Ion Barbu[9], când v e r b u l fusese supus unei discipline extrem de severe, dus la limita maximă a concentrării. Versurile sunt consacrate a d â n c u l u i, cunoașterii poetice care, „apropiind prin metaforă elemente disjuncte, desfășoară structura ideatică a universului sensibil"[10]. Ele reflectă un ideal al esențelor către care năzuise vechea cultură greacă, o lume a sintezei, care a preocupat deopotrivă pe Platon și pe Pythagora. Dorind să afle această lume, Ion Barbu „forează — după expresia lui G. Călinescu — straturile superioare ale atmosferei". Poetul are nostalgia spațiilor pure.

„Adâncul" (substantiv cu funcție de subiect, în prima strofă, eliptică de predicat) este „dedus" (termen matematic), prin operația imaginării unor forme posibile de existență, din „ceas" (cuvânt cu sens conotativ), din contingent. „Adâncul" este al „acestei creste" (substantivul este lămurit aici de un adjectiv demonstrativ de a p r o p i e r e), al lumii determinate spațial și temporal, care, privită de la înălțimea conceptului, devine „calmă"; relevabilă în esența ei, o dată intrată „prin oglindă în mântuit azur" (azurul „se mântuie", se purifică; reflex al lumii sensibile, imaginea lui e virtuală). Sintagma metaforică „înecarea cirezilor agreste" a fost diferit decodată: ea ar semnifica „simțurile"[11], (deși poetul vorbește de „înecarea" lor, adică

---

[8] Tudor Vianu, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, București, Editura Minerva, 1970, p. 90.

[9] În „Indexul cronologic" la volumul din 1930, poema, inedită, e datată 1929.

[10] Ion Barbu, *Formația matematică*, în „Secolul 20", nr. 2, 1964, p. 161.

[11] C. Dumitriu, *Joc secund, joc terț*, în „Secolul 20", nr. 12, 1967, p. 171.

de o desprindere de senzorial), sau turmele „răsfrânte în apă", „grupurile apei", „intrată prin oglindă în mântuit azur", taie „pe înecarea cirezilor agreste". În grupurile apei, un joc secund..." În desfășurarea imaginilor din strofele următoare, trebuie să admitem opinia lui Șerban Foarță, care consideră că „norii sunt, pur și simplu, n o r i : norii ivindu-se în aerul Pământului, din apele (Pământului, pe care-l dau de veste (ca niște s e m n e i n d i c i a l e) îl evocă" ...Aiurea, la Ion Barbu, „cirezi" le acestea erau „turme": „De nori molateci și obscuri"[14]. Versul din finalul acestui citat face parte din prima strofă a poemei lui Ion Barbu (din ciclul parnasian) *Peisagiu retrospectiv*, el a cunoscut și varianta: „Pe nori haotici și obscuri".

Lumea „intrată prin oglindă în mântuit azur" este re-creată (reflectată de elementele translucide: „oglinda", „grupurile apei"), reprezintă un joc secund, mai pur. Este lumea „adâncului", intuită, printr-o transfigurare a realității, în acest limbaj metaforic, aparent încifrat.

Problema estetică dezbătută, desigur cu mijloace specifice poeziei, se conturează deplin în strofa a doua, unde tonul nu mai este „impersonal" și unde structura lexicală nominală caracteristică primelor patru versuri (zece substantive: „ceas", „adâncul", „creste", „oglindă", „azur", „înecarea cirezilor", „grupurile", „apei", „joc", „nici un verb la un mod personal", doar trei adjective provenite din participii: „dedus", „intrată", „mântuit" și un gerunziu, „taind", este înlocuită cu cea predominant verbală, fiecare vers are un verb la un mod personal: „ridică", „pierzi", „știoveste", „plimbă". În această ultimă strofă, versurile „se umanizează" (*Umanizare* era titlul unei poeme „parnasiene" a lui Ion Barbu) volumul nu mai de ideea („castelul de ghiață" din creația de tinerețe a lui Ion Barbu) ci de subiectul gânditor, poetul. Acesta face gestul demiurgic (al) oricărui adevărat creator de artă) de „a ridica", de „a înălța edificiul ideatic al universului prin „însumarea / De harfe resfirate", legând, prin metaforă, „elementele disjuncte ale realității". Termenul metaforic „însumarea" trebuie astfel raportat la imaginile „adâncul" și „joc secund, mai pur", din prima strofă. El este expresia sintetizării, prin actul gândirii, a acelor elemente disparate în spațiu („pierdute" în „zbor invers")[15].

[12] Dinu Pillat, *Ion Barbu*, Ed. a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982, p. 115.

[13] C. Ciopraga, *Ion Barbu*, în „Viața românească", nr. 6, 1963, p. 238.

[14] Șerban Foarță, *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*, Timișoara, Editura Facla, 1980, p. 16.

[15] O interpretare a acestor versuri, din perspectiva detașării din contemplația din afară a globului planetar", o dă criticul Marin Mincu: „Poetul ridică „de harfe resfirate", strânge, cuprinde în pumn, „din nadir până-n zenit", lumea pierdută într-un fascicul convergent, o cântărește (Mai) și o resfiră și pentru a le cădea pe toate la un loc în mâini, care prin

„Nadirul“ (ca punct astronomic imaginat) dobândește determinarea „latent“, semnificând același domeniu al cugetării înalte, al desprinderii de „ceas“, al „adâncului calmei creste“, dacă nu chiar gestul creator al „însumării“. În acest din urmă sens, „Nadir latent“ ar fi imaginea care definește, prin sinonimie, actul creației poetice, a cărui finalitate este „cântecul“. Un cântec „istovit“ (deci nu obosit, ci menit să încerce și să epuizeze valențele expresive, latente, ale cuvântului) în gestul creator, „ascuns“ (acest din urmă determinant al „cântecului“ trebuie integrat în sfera semantică a imaginilor: „adâncul“, „joc secund, mai pur“, „însumarea“, „nadir latent“). Cuvintelor din domeniul muzicii („harfe“, „cântec“) li se asociază imaginea „sonoră“, a „clopotelor verzi“. Observăm, și în această a doua strofă, prezența unor termeni abstracți, din limbajul științific („nadir“, „latent“, „invers“[2], care completează lexicul neologistic din primele patru versuri („dedus“, „agrest“), utilizarea lor constituind o trăsătură stilistică definitorie a poemelor din *Joc secund*. Comparația finală, „...cântec... ascuns, cum numai marea / Meduzele când plimbă sub clopotele verzi“, cu evidentă forță de plasticizare (forța „parnasianului“ Ion Barbu, creator de peisaje care trezesc „emoții intelectuale“, cum observa Eugen Lovinescu), evocă aceeași trecere la universul perceptibil senzorial și ideatic (în întreg ciclul *Joc secund* poetul convertește materia la idee, tipice pentru această tehnică, a sa fiind versurile intitulate *Margini de seară*): „Marea, „consistență“ și deopotrivă, „nedeterminare“; Geneză veșnică și Leagăn („mitologic“); perpetuă metamorfoză: vaporizându-se (în „mări de aer“) ori solidificându-și „statuile“ latente („coagulând — ici, colo — în... m e d u z e !); ...ea, Marea,-i va fi fiind Cântecul m o d e l, și, totodată „omolog“: „Ar trebui un cântec încăpător, precum / Foșnirea mătăsoasă a mărilor cu sare...“[16]

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Ediții ale poeziilor lui I o n B a r b u: *După melci*. București, Editura Luceafărul, 1921. * *Joc secund*. București, Editura Cultura Națională, 1930. * *Ochean*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de A l. R o s e t t i și L i v i u C ă l i n, București, Editura pentru Lite-

---

„zbor invers“ le însumează.) Preluând o funcție hermetică, Poetul reface unitatea osmogonică a universului și inițiază asupra originii divine...“ — s.a. (Marin Mincu, *Opera literară a lui Ion Barbu*, București, Editura Cartea Românească, 1990, p. 307 și 309—310). Noi am optat pentru interpretarea (sugerată, de exemplu, de Tudor Vianu și susținută de Mircea Scarlat, în operele mai sus citate ale acestor critici) care ține seama de o altă direcție a cunoașterii, rezultată din contemplarea d i n l ă u n t r u a lumii.

[16] Șerban Foarță, *op. cit.*, p. 74. Versurile din finalul citatului sunt din poema lui Ion Barbu intitulată *Timbru*.

Scanned with OKEN Scanner

ratură, 1964. * *Joc secund*. Ediție îngrijită și cuvânt înainte de Al. Rosetti și Liviu Călin. București, Editura pentru Literatură, 1966. * *După melci*. Cu ilustrații de Sabin Bălaș a. București, Editura Tineretului, 1967. * *Versuri și proză*. Ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Dinu Pillat. București, Editura Minerva, 1970 (Biblioteca pentru toți, 573); ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1984. * *Poezii*. Ediție îngrijită de Romulus Vulpescu. București, Editura Albatros, 1970. * *Bălcescu trăind*. Ilustrații și copertă de Val Munteanu. București, Editura Ion Creangă, 1971. * *Poezii*. Antologie, postfață și bibliografie de Dinu Flămând. București, Editura Minerva, 1973 (Arcade); ediția a II-a, 1976. * *Poezii*. Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii de Marin Mincu, București, Editura Albatros, 1975 (Lyceum). * *Poezii*. Antologie, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gibescu. București, Editura Albatros, 1979 (Lyceum). * *Joc secund*. Versuri. Ediție bibliofilă de Romulus Vulpescu. București, Cartea Românească, 1986 /Ediție facsimilată a volumului *Joc secund*, București, Cultura Națională, 1930/. * *Poezii, proză, publicistică*. Ediție îngrijită de Dinu Pillat, antologie de Mihai Dascal, repere istorico-literare de Mihai Dascal și Maria Rafailă. București, Editura Minerva, 1987 (Patrimoniu). * *Versuri și proză*. Antologie, prefață, tabel cronalogic și bibliografie de Mircea Coloșenco. Galați: Porto-Franco, 1991 (Biblioteca școlară).

b. Versuri ale lui Ion Barbu antologate în vol.: Ion Pillat și Perpessicius. *Antologia poeților de azi*. București, Editura Cartea Românească, 1925.

c. Traduceri din poezia lui Ion Barbu: *Joc secund — Jeu second*. Ediție bilingvă română-franceză/. Traducere /în franceză/ de Yvonne Stratt. Prefață de Dinu Pillat. București, Editura Eminescu, 1973. * *Patru poeți*. Arghezi—Bacovia—Barbu—Blaga. Ediție bilingvă română-sârbo-croată. București, Editura Eminescu, 1978. * *Nadir latent*. /Ediție româno-franceză/. Traducere și postfață de Paul Miclău. București, Editura Minerva, 1985.

d. Referințe critice: Tudor Vianu. *Ion Barbu*. București, Editura Cultura Națională, 1935; ediție nouă, *Introducere în opera lui Ion Barbu*, București, Editura Minerva, 1970. * Nicolae Manolescu. *Ion Barbu*. În vol.: Nicolae Manolescu. *Lecturi infidele*. București, Editura pentru Literatură, 1966. * Dinu Pillat. *Ion Barbu*. București, Editura Tineretului, 1969, ediția a II-a, revăzută și adăugită, București, Editura Minerva, 1982. * Basarab Nicolescu. *Ion Barbu. Cosmologia „Jocului secund"*. /București/, Editura pentru Literatură, 1968. * *Ion Barbu*. În vol.: *Izvoare folclorice și creație originală*. Sub îngrijirea științifică a dr. Ovidiu Papadima. /București/, Editura Academiei, 1970. * Al. Paleologu. *Introducere în poezia lui Ion Barbu*. În vol. Al. Paleologu. *Spiritul și litera*. București, Editura Eminescu, 1970. * *Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Fundoianu, Maniu, Vinea, Voiculescu* interpretați de Laurențiu Ulici. București, Editura Enciclopedică Română, 1974. * *Ion Barbu*/ interpretat de.../ Ediție îngrijită, prefață, tabel cronologic și bibliografie de George Gibescu. București, Editura Eminescu, 1976 (Biblioteca critică). * Dorin Teodorescu. *Poetica lui Ion Barbu*. Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1978. * Șerban Foarță. *Eseu asupra poeziei lui Ion Barbu*. Timișoara, Editura Facla, 1980. * Marin Mincu. *Ion Barbu. Eseu despre textualizarea poetică*. /București/, Editura Cartea Românească, 1981. * Mircea Scarlat. *Ion Barbu. Poezie și dezi-*

Scanned with OKEN Scanner

deral. București, Editura Albatros, 1981 (Contemporanul nostru). * Mandics György. *Ion Barbu. „Gest închis": o analiză a universului semantic al volumului „Joc secund" de Ion Barbu.* Cuvânt înainte de Dan Grigorescu. În românește de Iulia Böhl-Schiff. București, Editura Eminescu, 1984. * Marin Mincu. *Opera literară a lui Ion Barbu.* București, Editura Cartea Românească, 1990.

e. Amintiri despre Ion Barbu, poetul în corespondență, bibliografii: Gerda Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri*. Cu un cuvânt înainte de Ov. S. Crohmălniceanu. București, Editura Cartea Românească, 1975; *Amintiri*, București, Editura Cartea Românească, 1979. * *Ion Barbu în corespondență*. Ediție îngrijită de Gerda Barbilian și Nicolae Scurtu. Note și indici de Nicolae Scurtu, București, Editura Minerva, 1982 (Documente literare). * Mircea Coloșenco. *Ion Barbu — Dan Barbilian*. Bibliografie documentară. București, Editura Minerva, 1989.

PAUL ÉLUARD

(1895–1952)

„Este cu atât mai interesant să descoperim /o/ sintaxă a Imaginarului în opera unui poet ca Éluard, deoarece, în epocă, ea reprezintă, fără îndoială, opera cea mai liberă, dar și cea mai cercetată. În legătură cu ea, Pieyre de Mandiargues nota importanța cuvântului „ușor" ce revine mereu, această ușurință manifestându-se ca „un fel de flacără bruscă ce purifică gândirea de orice reziduu și îi dăruiește instantaneu fraza în cea mai curată și mândră goliciune, fără a lăsa să se vadă nici un efort". La prima vedere, totul pare dat de la început, totul depășește în aparență o realitate pe care poetul ar vrea doar să o mlădieze prin verbul său, totul trece, s-ar părea, dincolo de adevărul pus în cuvinte la acela pentru care lumea personală a Văzătorului nu se deosebește de lumea cea mai banală. Și totuși, dincolo de nuditatea lui sau poate tocmai din această pricină, poemul lui Éluard se elaborează ca o dramă și se oferă ca un rit pe care lectura îl repetă".

(Jean Burgos, *Pentru o poetică a imaginarului*. Traducere: Gabriela Duda și Micaela Gulea)

LIBERTATE

(Liberté)

1942

Pe caietul meu de școlar
Pe-ntâia bancă pe copaci
Pe nisip pe zăpadă
Scriu numele tău

Scanned with OKEN Scanner

Pe paginile răscitite
Pe toate paginile goale
Pe piatră sânge sau cenuşe
Scriu numele tău

Pe chipurile aurite
Pe scutul celor care luptă
Pe-a regilor coroană
Scriu numele tău

Pe junglă pe pustiuri
Pe cuiburi de grozame[1]
Pe lacrima copilăriei
Scriu numele tău

Pe vraja nopţii
Pe alba pâine a zilei
Pe anotimpurile logodite
Scriu numele tău

Pe fâşiile mele de azur
Pe iazul soare muced
Pe lacul lună vie
Scriu numele tău

Pe câmp şi pe zare
Pe aripi de păsări
Pe-a umbrelor moară
Scriu numele tău

Pe zori ce palpită
Pe mări de corăbii
Pe stânca nebună
Scriu numele tău

Pe spume de nouri
Pe-a furtunii sudoare
Pe ploaia cea deasă
Scriu numele tău

---

[1] Grozamă (e) — subarbust din familia leguminoaselor.

Scanned with OKEN Scanner

Pe formele lucii
Pe zvonul culorii
Pe-ntreg adevărul
Scriu numele tău

Pe treaza potecă
Pe drumuri aiurea
Pe pieţele pline
Scriu numele tău

Pe lampa ce s-aprinde
Pe lampa ce se stinge
Pe case-mpreunate
Scriu numele tău

Pe fructul rupt în două
Al camerii şi-oglinzii
Pe patul scoică goală
Scriu numele tău

Pe cânele-mi lacom şi tandru
Şi pe urechile-i ciulite
Pe laba lui stângace
Scriu numele tău

Pe tocul uşii mele
Pe-obiectele mărunte
Pe focul binecuvântat
Scriu numele tău

Pe dragostea-mplinită
Pe fruntea celor dragi
Pe mâna care ţi se-ntinde
Scriu numele tău

Pe geamul licărind surprize
Pe buzele ce iau aminte
Mai presus de tăcere
Scriu numele tău

Scanned with OKEN Scanner

Pe negrele-mi refugii
Pe farurile-mi sfărâmate
Pe zidul plictiselii
Scriu numele tău

Pe absența nedorită
Pe oarba-nsingurare
Pe treptele morții
Scriu numele tău

Pe-ntoarcerea la viață
Pe riscul ce-a trecut
Pe speranța uitată
Scriu numele tău

Și prin puterea unei vorbe-ncep
Viața înc-o-dată
Eu m-am născut spre-a te cunoaște
Să-ți spun pe nume
Libertate!

(În românește de Vasile Nicolescu)

Paul Éluard, unul din marii lirici ai Franței secolului nostru, poet al iubirii, al libertății și fraternității și al păcii, a desfășurat o foarte bogată activitate creatoare, începută în timpul primului război mondial (când a cunoscut, asemeni lui Guillaume Apollinaire, realitatea crudă a frontului și a oglindit-o în întâile sale culegeri de versuri) și încheiată apoteotic, în primii ani ai deceniului al șaselea, cu adevărate imnuri închinate dragostei de viață și speranței.

În anii interbelici, Paul Éluard se alăturase mai întâi dadaismului și apoi suprarealismului, ale cărui principale concepte și tehnici artistice le oglindește poezia sa scrisă până în preajma izbucnirii celui de al doilea război mondial. Creația sa din perioada adeziunii la suprarealism (așa-numita „perioadă albastră") respinge însă căutările poetice sterile, cât și reacțiile violente față de tradiția literară, circumscriindu-se unui univers artistic al frumuseții și gingășiei, al evocării discrete a iubirii sau solitudinii, al limpezimii și purității emoției lirice. Experiența suprarealistă, pe care poetul a asimilat-o într-un mod personal, a constituit pentru Éluard și un prilej de meditație asupra forței artistice latente a cuvântului. Dezvăluirile spontane ale emoției lirice întruchipate într-o expresie artistică de o deplină sinceritate și desăvârșită simplitate devin constante ale creației sale, care nu pot fi rupte total de practica poetică suprarealistă. Aproximativ după 1936, poetul se îndepărtează de suprarealism. Pentru Paul Éluard, poezia este tot mai mult

expresia unor emoţii trăite, nu numai a unor emoţii strict personale, ci atotcuprinzătoare, care luminează unduirile sufletului uman, aspiraţiile sale spre frumuseţe, dragoste şi existenţă plenară, neîngrădită. În devenirea ei, creaţia lui Éluard caută mijloacele comunicării nestingherite de expresia poetică obscură. Acumulând unele din procedeele specifice artelor plastice moderne, versurile lui Éluard aleg cuvintele care evocă „obiectul", conturându-l poetic. Aşa cum observa Louis Aragon, creaţia autorului poemului *Libertate (Liberté)* devine a unui „om care a regăsit Pământul". Acestui ideal estetic al lui Éluard îi corespunde un nou ideal etic. Poezia sa de după 1940 poate fi mereu raportată la realitatea istorică. Éluard este acum alături de intelectualii antifascişti, se angajează, cu poezia şi fapta sa, în lupta pe care Rezistenţa din patria sa o duce împotriva ocupaţiei hitleriste, intră chiar în rândurile partidului comuniştilor francezi. Poemul *Libertate*, apărut în volumul *Poezie şi adevăr (Poésie et Vérité)* pe care Éluard îl publică în anul 1942, tradus în mai multe limbi europene şi pus pe muzică de Francis Poulenc, îmbărbătează pe combatanţii antifascişti.

Nu întâmplător titlul volumului din care face parte poemul *Libertate* evocă celebra operă memorialistică a lui Goethe, *Poezie şi adevăr*. Éluard a amintit numele marelui scriitor german şi atunci când a definit „poezia de circumstanţă", înţeleasă ca poezie care angajează conştiinţa estetică şi civică a poetului: „Trebuie să ne convingem că orice poem e de circumstanţă — aşa cum a spus Goethe. Dar trebuie să fim de asemenea convinşi că e nevoie ca circumstanţa să se acorde cu cele mai simple dorinţe ale poetului, cu inima, cu spiritul şi raţiunea lui, pentru ca poemul de circumstanţă să treacă de la particular la general, căpătând astfel un sens valabil, trainic, etern" (din textul publicat de Paul Éluard ca motto la volumul său *Poeme pentru toţi — Poèmes pour tous*, 1952. Traducere: Virgil Teodorescu).

Libertate este un asemenea „poem de circumstanţă" care angajează inima şi spiritul poetului, fiinţa sa sensibilă şi convingerile sale. Reflectând, în limbajul propriu al unei poezii „militante" adoptat apoi de numeroşi epigoni care i-au coborât valenţele estetice, dorinţa de libertate a tuturor celor care se opuneau teroarei şi barbariei, poemul oglindeşte evenimentele social-istorice care l-au generat, dobândind, în acelaşi timp, semnificaţia generală a respingerii hotărâte a oricărei forţe care oprimă şi îngenunchează omul, a oricărei samavolnice constrângeri a gândirii sale.

Emoţia lirică atinge, de la începutul poemului, gradul cel mai înalt al intensităţii sale şi se menţine la această maximă amplitudine până la ultimul vers, în care este numită Libertatea căreia i se închină întreaga cântare poetică. Această avântată, înaltă şi nemărginită vibraţie lirică dovedeşte descătuşarea forţei vii a cuvântului, a acelei amintite „puteri a vorbei" care, „spunând pe nume" lucrurilor, le aduce în orizontul privirii noastre, spre a fi cu-

Scanned with OKEN Scanner

noscute și înțelese. Lucrurile numite („câmp", „zare", „aripi de păsări", „zori" etc.) devin semne ale deschiderilor ample, ale Libertății invocate:

„Pe câmp și pe zare
Pe aripi de păsări
Pe-a umbrelor moară
Scriu numele tău

Pe zori ce palpită
Pe mări pe corăbii
Pe stânca nebună
Scriu numele tău

Numele Libertății este încrustat pretutindeni: pe elementele naturii fizice („Pe nisip pe zăpadă"; „Pe piatră..."; „Pe junglă pe pustiuri"; „Pe spume de nori / Pe-a furtunii sudoare / Pe ploaia cea deasă"), pe abstracte proiecții ale gândului („Pe zvonul culorii"; „Pe negrele-mi refugii"), pe triste, spaime și speranțe („Pe zidul plictiselii", „Pe oarba însingurare / Pe treptele morții"; „Pe riscul ce-a trecut / Pe speranța uitată"), pe obiecte familiare („Pe caietul de școlar / Pe-ntâia bancă..."; „Pe marginile răsucite"; „Pe lampa ce s-aprinde"; „Pe tocul ușii mele"), pe blândele animale domestice („Pe câinele-mi lacom și tandru / Și pe urechile-i ciulite. / Pe laba lui stângace"), pe părți ale corpului omului („Pe fruntea celor dragi / Pe mâna care ți se întinde"; „Pe buzele ce iau aminte").

Inscripțiile Libertății acoper astfel, într-o nestăvilită și universală extensiune, întreaga fire. În ritmul unei cuceritoare incantații, Libertatea iubită este chemată **să** împresoare trupul și gândul, pământul și cosmosul, spațiul și timpul. Versul leit-motiv al incantației (repetat în finalul a douăzeci din cele douăzeci și una de strofe ale poemului) este „Scriu numele tău „J'écris ton nom"). Acest vers-refren constituie puntea de legătură dintre imaginile din fiecare catren al poemului, imagini care, evocând, prin juxtapunere, forme, sunete, culori sau noțiuni abstracte, ar putea să pară disparate:

„Pe formele lucii
Pe zvonul culorii
Pe-ntreg adevărul
Scriu numele tău"

Se observă că Éluard nu folosește tehnica simbolistă a „corespondențelor". „Obiectul" nu este sugerat, ci numit. Dar, potrivit esteticii simboliste, tocmai această numire ar ucide poezia. Autorul *Libertății* are însă încredere în forța evocatoare a cuvântului adânc și limpede. În versurile sale,

cuvintele („piatra", „copacii", „sângele", „cenușă", „lacrima", „pâinea", „focul" etc.) au sens denotativ. Așa cum observa Dan Grigorescu, „Ceva din „inventariile" poetice ale lui Whitman se poate recunoaște în aceste versuri care vor să reconstituie o întreagă realitate palpabilă, o lume a spațiilor întinse și a universului familiar și deasupra acestei imagini atotcuprinzătoare se înalță (tot ca la Whitman) aspirația spre libertate, înțeleasă ca o necesitate a întregii spețe omenești" (*Direcții în poezia secolului XX* ed. cit.). Figurile poetice clasice sunt, în poem, puține și neproblematice. De regulă, ele sunt epitete („câinele tandru", „laba stângace", „focul binecuvântat", „speranța uitată" ș.a.) sau metafore („spume de nouri", „farurile-mi sfărâmate") obișnuite, a căror „cheie" nu trebuie căutată îndelung. S-ar părea că, uneori, Éluard utilizează sinesteziile simboliste, în sintagme ca „zvonul culorii". Asemenea imagini sunt mai degrabă efectul unor elipse, frecvente în poem:

„Pe fâșiile mele de-azur
Pe iazul soare muced
Pe lacul lună vie
Scriu numele tău."

Principala trăsătură stilistică a versurilor din *Libertate* este — în pofida întinderii considerabile a poemului care numără 85 de stihuri — conciziunea. Paul Éluard evită amplificările metaforice, alege cuvintele care evocă direct universul lumii reale și renunță la cele pe care le consideră de prisos în stabilirea unor clare raporturi gramaticale sau sintactice.

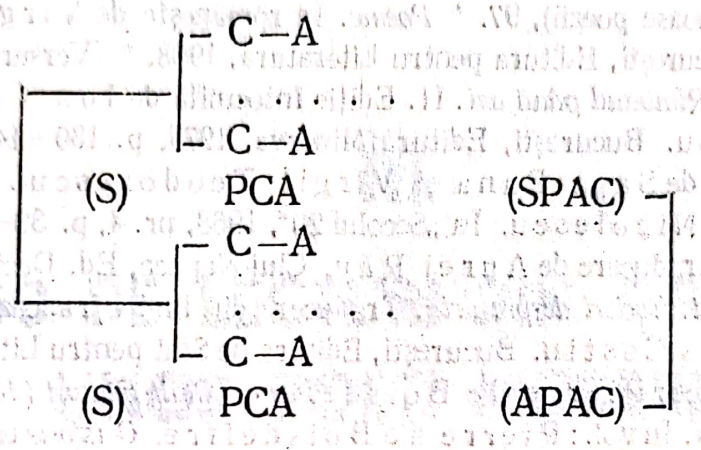
Pentru Éluard, poezia este „consecința unui scop bine definit". Ea trebuie să comunice, prin limbajul artei, cu cei care o citesc sau o ascultă. Versurile poetului au claritate, simplitate și sinceritate cuceritoare. Ele pot fi memorate ușor, fapt explicabil prin structura regulată a strofelor care utilizează paralelismul gramatical:

„Pe absența nedorită
(„Sur l'absence sans désirs")
. . . . . .
„Pe treptele morții"
(„Sur les marches de la mort")
„Scriu numele tău"
(„J'écris ton nom")
„Pe întoarcerea la viață"
(„Sur la santé revenue")
. . . . . .

Scanned with OKEN Scanner

„Pe speranța uitată"
(„Sur l'éspoir sans souvenirs")
„Scriu numele tău"
(„J'écris ton nom")

Schema gramaticală a acestor versuri, care reflectă paralelismul amintit, este următoarea:



Fiecare din versurile acestui poem, patetic fără să fie obositor retoric sau didactic discursiv, contribuie la constituirea unei imagini integratoare, aceea a Libertății dorite.

Versurile se desfășoară impetuos, în curgere incantatorie continuă, nestăvilită nici de obstacolele punctuației, până la finalul în care se conturează imaginea mândră a Libertății. Acum numele libertății nu mai este *scris* ci *spus*. (Versul-refren este înlocuit numai aici cu versul „Să-ți spun numele".) Libertatea invocată prin atâtea inscripții pe fața lumii este de astă dată prezentă. Ei i se spune pe nume, ca unei ființe cunoscute și iubite, și o dată cu ea, „viața începe încă o dată"! Acest final optimist este sugerat de versul aparte — „Libertate!" — care iese din structura geometrică a tuturor celorlalte strofe.

Versurile lui Paul Éluard au fost traduse în România încă din perioada interbelică. O seamă de scriitori români atașați avangardei literare, atrași de suprarealismul la care aderase poetul francez, sunt cu deosebire interesați de opera lui Paul Éluard. Poetul Sașa Pană a publicat, în 1938, în volum, tălmăcirile sale din creația lui Éluard. Versurile poetului francez sunt cunoscute mai bine la noi în anii de după ultimul război mondial, când traducerile din poezia lui Paul Éluard, îndeosebi din aceea cu caracter „militant" care convenea adepților așa-zisului „realism socialist", apar în volume cu tiraje de masă și în mai multe reviste literare.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

a. Versiuni româneşti ale poeziilor lui Paul Éluard: *Poeme pentru toţi.* Culegere de poeme. 1917—1952. În româneşte de Virgil Teodorescu. / Prefaţă — „Cântăreţul vieţii şi al păcii" — de Ion Vitner/. /Bucureşti/, Editura pentru Literatură şi Artă, 1955. * *Poezii.* Prefaţă şi traducere de Virgil Teodorescu. /Bucureşti/, Editura Tineretului, 1967 (Cele mai frumoase poezii), 97. * *Poeme.* În româneşte de Virgil Teodorescu. Ediţie bilingvă/. Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1968. * /Versuri/. În vol.: *Antologia poeziei franceze de la Rimbaud până azi.* II. Ediţie întocmită de Ion Caraion şi Ov. S. Crohmălniceanu. Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 130—142 (Biblioteca pentru toţi, 831) /Traduceri de Saşa Pană şi Virgil Teodorescu/. * /Versuri/. În româneşte de Vasile Nicolescu. În „Secolul 20", 1968, nr. 4, p. 39—44. * *Poeţi francezi.* Antologie, prefaţă şi traducere de Aurel Rău. Cluj-Napoca, Ed. Dacia, 1987, p. 179—183.

b. Fraţii care văd. Scrieri despre artă. Traducere din limba franceză de Şeli Braunstein şi Jacques Costin. Bucureşti, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, 1957.

c. Referinţe critice: Pierre de Boisdeffre. *Paul Éluard (1895—1952). Cântăreţ al dragostei şi libertăţii.* În vol.: Pierre de Boisdeffre. *O istorie vie a literaturii franceze de azi.* Traducere de Sanda Râpeanu şi Cireaşa-Gabriela Grecescu. Prefaţă de Valeriu Râpeanu. Bucureşti, Editura Univers, 1972, p. 74—79. * Raymond Jean. *Éluard şi Ceilalţi.* În vol.: Raymond Jean. *Practica literaturii.* Traducere de Mioara şi Izverna. Prefaţă de Radu Toma. Bucureşti, Editura Univers, 1982, p. 243—251. * Jean Burgos. *Éluard sau riturile de regenerare.* În vol.: Jean Burgos. *Pentru o poetică a imaginarului.* Traducere de Gabriela Duda şi Micaela Gulea. Prefaţă de Gabriela Duda. Bucureşti, Editura Univers, 1988, p. 371—425. /Ultimele două lucrări citate cuprind analize ale unor texte din scrierile lui Paul Éluard/.

III

50 DE LECTURI DIN OPERA UNOR POEŢI MODERNI

MICROANTOLOGIE CRITICĂ

Scanned with OKEN Scanner

CHARLES BAUDELAIRE — Franța

(1821—1867)

„Acest mic volum *Florile răului*, nici de trei sute de pagini, concurează în stima cititorilor opere mai ilustre și mult mai vaste (...)

Cu Baudelaire, poezia franceză (...) se impune ca însăși poezia modernității; încurajează imitația, fecundează nenumărate spirite (...)

Pot, așadar, să spun că dacă se află, printre poeții noștri, unii mai mari și mai puternic înzestrați decât Baudelaire, nici unul nu este mai *important*.

De unde această importanță singulară ? Cum o ființă atât de particulară, atât de îndepărtată de medie ca Baudelaire, a putut să germineze o mișcare atât de întinsă ?

Această mare favoare postumă, această fecunditate spirituală, această glorie care este la punctul său cel mai de sus, trebuie să depindă nu numai de valoarea sa proprie ca poet, dar și de circumstanțe excepționale. O circumstanță excepțională este să se asocieze o inteligență critică unei virtuți poetice. Baudelaire datorează acestei rare alianțe o descoperire capitală. Era născut senzual și precis; era de o sensibilitate ale cărei exigențe l-au condus spre cele mai delicate căutări ale formei; dar asemenea înzestrări n-ar fi făcut din el decât un emul al lui Gautier, fără îndoială, sau un excelent artist de tip parnasian, dacă n-ar fi meritat — ca urmare a curiozității spiritului său — șansa de a descoperi în opera lui Edgar Poe un nou univers intelectual. Demonul lucidității, geniul analizei, inventatorul celor mai noi și mai seducătoare combinații ale logicii cu imaginația, ale misticității cu calculul, psihologul excepționalului, inginerul literar care aprofundează și utilizează toate mijloacele artei, i-au apărut în Edgar Poe și l-au încântat (...) Astfel talentul său a fost transformat, destinul său schimbat strălucit (...)

Acum trebuie să iau în considerație însă o a doua circumstanță remarcabilă din formația lui Baudelaire.

Pe când el ajungea la vârsta maturității, romantismul este la apogeu; o generație strălucită este în stăpânirea imperiului literar; Lamartine, Hugo, Musset, Vigny sunt maeștrii momentului (...)

Problema lui Baudelaire putea prin urmare — trebuia deci — să se pună astfel: „a fi mare poet, fără a fi nici Lamartine, nici Hugo, nici Musset".

Scanned with OKEN Scanner

Nu spun că raționamentul acesta fusese conștient, dar era cu necesitate în Baudelaire — și chiar esențial Baudelaire (...)

În concluzie, a fost adus, a fost constrâns, de starea sufletului său sau de factori dați, să se opună din ce în ce mai categoric sistemului, sau absenței de sistem care se chema romantismul (...)

Romantismul a fost (...) cel căruia îi riposta naturalismul și împotriva căruia s-a grupat Parnasul; și a fost totodată, ceea ce determină atitudinea particulară a lui Baudelaire. El a fost cel ce suscită aproape simultan contra sa voința de perfecțiune — misticismul „artei pentru artă", — exigența observației și a fixării impersonale a obiectelor; într-un cuvânt, *dorința unei substanțe mai solide și a unei forme mai savante și mai pure*. Nimic nu ne lămurește mai clar asupra romanticilor decât ansamblul de programe și tendințe ale succesorilor lor (...)

Opera romantică, *în general*, suportă destul de rău o lectură înceată și dominată de rezistențele unui cititor dificil și rafinat.

Baudelaire era acest cititor. Baudelaire avea cel mai mare interes — un interes vital — de a percepe, de a constata, de a exagera toate slăbiciunile și lacunele romantismului, observate de aproape în operele și indivizii celor mai de seamă reprezentanți ai săi. *Romantismul este la apogeu*, și-a putut spune el, *deci este pe moarte* (...)

Baudelaire, a cărui durată de viață abia depășește *jumătatea* celei a lui Hugo (...), trebuie să-i compenseze /timpului limitat/ scurtimea probabilă și insuficiența presimțită prin folosirea acelei inteligențe critice de care am vorbit (...) Douăzeci de ani i-au fost acordați pentru a ajunge la perfecțiune proprie, a-și recunoaște domeniul personal și a defini o formă și o atitudine specifice care vor purta și nemuri numele său. El n-are vreme. El trebuie să apuce cel mai scurt drum, să-și economisească tatonările, să cruțe repetițiile și încercările divergente; trebuia să caute ceea ce este, ceea ce se poate, ceea ce voia, pe căile analizei și să numească el însuși, pe lângă virtuțile spontane ale unui poet, perspicacitatea, scepticismul, concentrarea și facultatea de a judeca critic.

Prin aceasta, Baudelaire, deși romantic la origine, romantic chiar prin gusturile sale, poate trece câteodată drept *clasic* (...)

Dacă privim acum în totalitate *Florile răului*, și dacă avem grijă să comparăm această culegere cu operele poetice din aceeași perioadă, nu vom fi surprinși să găsim opera lui Baudelaire conformă, în chip remarcabil, preceptelor lui Poe, și prin aceasta remarcabil diferită de producțiile romantice. *Florile răului* nu conțin nici poeme istorice, nici legende; nimic care să se bizuie pe narațiune. Nici un fel de tirade filozofice nu se zăresc aici. Politica nu apare. Descripțiile sunt rare și întotdeauna *semnificative*. Dar totul aici este farmec, muzică, senzualitate violentă și abstractă (...) Lux, formă și voluptate.

Scanned with OKEN Scanner

Este în cele mai bune versuri ale lui Baudelaire o combinaţie de carne şi spirit, un amestec de solemnitate, căldură şi amărăciune, de eternitate şi intimitate, o alianţă rarisimă a capriciului cu armonia, care le disting hotărât de versurile romantice după cum le deosebesc neapărat de versurile parnasiene.

Vedem astăzi că (...) rezonanţa operei unice şi foarte puţin voluminoase a lui Baudelaire umple încă toată sfera poetică, că este prezentă în spirite, imposibil de neglijat, sporită printr-un remarcabil număr de opere care derivă din ea, care nu sunt deloc imitaţii, dar consecinţe, şi că ar trebui deci, pentru a fi drepţi, să adăugăm la firava culegere a *Florilor răului* numeroase opere de prim ordin şi o sumă de cercetări din cele mai profunde şi din cele mai fine pe care niciodată poezia nu le-a întreprins (...)

Poezia lui Baudelaire datorează durabilitatea ei şi această autoritate pe care încă o exercită, plenitudinii şi preciziei unice a timbrului său. Uneori această voce cedează elocinţei, cum se întâmplă adesea la poeţii acestei epoci ; dar ea păstrează şi dezvoltă aproape întotdeauna o linie melodică de o puritate admirabilă şi o sonoritate perfectă care o disting de orice proză (...)

Cea mai mare glorie însă a lui Baudelaire (...) este de a fi zămislit câţiva mari poeţi. Nici Verlaine, nici Mallarmé, nici Rimbaud n-ar fi fost ceea ce au fost fără lectura *Florilor răului* la vârsta hotărâtoare. Ar fi uşor să arăt, în această culegere, poeme a căror formă prefigurează cutare piesă de Verlaine, Mallarmé sau Rimbaud (...) Mă voi limita să vă indic că sensul intimului şi amestecului puternic şi tulburător al emoţiei mistice cu ardoarea senzuală, care se dezvoltă la Verlaine, frenezia plecării, mişcarea şi nerăbdarea provocată de univers, conştiinţa profundă a senzaţiilor şi răsunetelor lor armonice, care face atât de energică şi de activă opera condensată şi violentă a lui Rimbaud, sunt precis prezente şi vizibile în Baudelaire.

Cât îl priveşte pe Stéphane Mallarmé, ale cărui prime versuri ar fi putut să se confunde cu cele mai frumoase şi cele mai dense *Flori ale răului*, el a urmărit, în consecinţele lor cele mai subtile, căutările formale şi tehnice, în legătură cu care i-au transmis pasiunea şi i-au subliniat importanţa analizele lui Edgar Poe şi eseurile şi comentariile lui Baudelaire. Pe când Verlaine şi Rimbaud l-au continuat pe Baudelaire în ordinea sentimentului şi a senzaţiei, Mallarmé l-a prelungit în domeniul perfecţiunii şi al purităţii poetice.

Paul Valéry, *Situaţia lui Baudelaire*, în *Secolul 20*, nr. II, 1967, p. 7—9, 11, 13—14, în româneşte de Ida Igiroşianu.

„*Florile răului* sunt unanim considerate astăzi drept unul din izvoarele vii ale mişcării poetice contemporane. O primă filieră, cea a *artiştilor*, ar duce de la Baudelaire la Mallarmé, apoi la Valéry ; o altă filieră, cea a *vizionarilor*,

Scanned with OKEN Scanner

de la Baudelaire la Rimbaud, apoi la ultimii veniți în rândul căutătorilor de aventuri. Oricât de aproximativ, acest punct de vedere este acceptabil. Prin îndrăzneala aproape disperată a ambițiilor, prin frumusețea fulgurantă a unor poeme — fără a mai vorbi de farmecul pe care îl au chipurile lor — marii lirici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea continuă să exercite o magică influență, căreia este dificil să i te sustragi. Cine vrea totuși să caute originile poeziei timpului nostru, și să scoată în evidență sensul adânc al încercărilor ei, ar trebui să urce dincolo de Baudelaire, de Hugo, de Lamartine, până la preromantismul european (...)"

Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, în românește de Leonid Dimov, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1970, p. 61.

STÉPHANE MALLARMÉ — Franța

(1842–1898)

„...steaua lui Mallarmé n-a încetat să urce deasupra orizontului poetic. Destinul lui de poet pur, de sacerdot ce-și „afișează bucuros incompetența în tot ce nu ține de absolut", eroismul său temperat de ironie nu a încetat să seducă imaginațiile, iar opera sa, care părea sterilă, a dat roade (...)

...niciodată în literatura franceză un scriitor nu avusese ambiții atât de înalte și nu încredințase Artei această misiune ultimă de a rezuma, ca să spunem așa, Creația și de a o justifica totodată în fața spiritului uman (...)

O încercare atât de singulară — urmărind să promoveze în chiar planul absolutului aranjamente de cuvinte luate din acest material uzat, terfelit care este limbajul — nu e de conceput decât dacă ținem seama de voința poetului de a „despărți, parcă în vederea unor funcții diferite, starea dublă a cuvântului, brut sau imediat într-un loc, esențial în altul „Mallarmé/ (...) Cuvântul „imediat" nu poate sluji decât drept instrument de schimb la îndemâna tuturor — „ca și cum ai lua o monedă și, fără o vorbă, ai pune-o în mâna altuia"; util în comunicarea între oameni, în transmiterea de noțiuni și de idei, el moare în clipa în care a fost înțeles, neavând, la drept vorbind, o existență *reală*. Cuvântul „esențial", în schimb, este altceva decât un termen mediu între două spirite; el este un instrument de potență. Scopul lui este

Scanned with OKEN Scanner

de a emoționa, în sensul cel mai puternic, de a zgudui sufletele până în adâncuri, de a provoca în ele nașterea și metamorfozarea reveriilor „deschise", capabile să creeze liber și nedefinit. „În primul rând, el ne poruncește să devenim, și abia după aceea ne incită să înțelegem" (spune Valéry). El este o ființă, al cărei sens are asupra noastră o acțiune mai mică decât forma, culoarea, rezonanța, afinitățile secrete și haloul de sugestii psihice pe care le degajă asemeni unui parfum. „Spun: o floare! și — în afara uitării în care vocea mea îndepărtează orice contur — se ridică, muzical, ideea de sine, suavă, absentă din toate buchetele (...)"; ne dăm seama de ceea ce este mistic într-o asemenea concepție asupra limbajului. E vorba, în fond, de-a încerca să-i redai deplina *eficacitate*, vocabula perfectă având presupusa putință de a crea vid în jurul ei, de a îndepărta orice viziune a lumii sensibile și de a evoca — asemeni muzicii, după părerea lui Schopenhauer — ideea de sine, pură ca în prima zi, solitară, de o divină inutilitate (...)

În învelișul sonor al cuvântului există, deci, o esență reală: „apropiindu-se de organismul depozitar al vieții, cuvântul, spune Mallarmé, oferă în vocalele și diftongurile lui un fel de carne"; spiritul ce-l animă participă însă nu atât la lumea decăzută, dăruită simțurilor noastre, cât la lumea ideală, la frumusețea pierdută pe care visul nostru o presimte „sub un cer anterior" (...) Astfel se continuă acea operă de magie sugestivă căreia i se consacrase Baudelaire, singura care face posibilă — în afară de separația netă, cel puțin în principiu, între funcția expresivă și funcția creatoare a limbajului — o adevărată *artă a limbajului*; să înțelegem prin asta o știință experimentală și intuitivă a valorii încărcăturii poetice a vocabulelor, a relațiilor și reacțiilor lor reciproce, un mod de a reda viața imaginilor originare și reziduurilor de mit care subzistă în ele și de a resuscita pentru o fracțiune de secundă vremea când cuvintele veneau pe buzele oamenilor pentru a adora zeii ori pentru a le îndepărta ura.

E de la sine înțeles, de altfel, că, într-un asemenea caz nu se pune problema unei inovații complete și că „descoperirea" lui Mallarmé constă, în primul rând, în faptul că a proiectat lumea conștiinței asupra unui instinct căruia i se supuneau spontan, înaintea lui, cei mai mulți poeți mari (...); e posibil să întâlnim la unii prețioși de odinioară (...) mostre de poezie ce se depărtează pătimaș de realul sensibil, de lucrurile din afară, elaborându-se în vas închis, ca o chintesență.

În ceea ce privește obscuritatea în literatură, fie că ne place sau nu s-o condamnăm *a priori*, e lesne să ne dăm seama că, într-o poetică de felul acesteia, ea reprezintă un element necesar. Se cuvine evitat sensul unic, indiscutabil, impus cu certitudine, e nevoie de „joc" în expresie, de „alb" în jurul

Scanned with OKEN Scanner

cuvintelor, pentru a lăsa să se exercite deplina lor iradiaţie (...) La fel de important e însă ca poemul (...) să fie suficient de captivant pentru a concentra toate facultăţile atenţiei cititorului (...), suspendând activitatea normală a *eului*, fermecându-l asemeni unei formule incantatorii.

De altfel, întreaga poetică mallarméană invită în mod logic la o continuă trecere sub tăcere a faptului, a obiectului, în favoarea aluziei — spumă, stele, fum, imagini simbolizând corpul astral care trebuie să fie poemul „pur". Acesta va progresa printr-o mişcare discontinuă, despărţindu-se de ritmurile oratoriului ; imaginile vor aluneca pieziş, niciodată desfăşurate, totdeauna implicate unele în altele, adesea fluturându-şi doar aripile, lăsând în trecere o culoare, o scânteie şi dispărând într-un nor trandafiriu ; o sintaxă complexă va contura raporturi cât se poate de puţin vizibile între cuvinte, raporturi ce vor rămâne, ca să spunem aşa, virtuale, până în clipa când însuşi cititorul le va gândi. Iar poemul va rezista printr-un miracol, „susţinut de forma internă a stilului" (Flaubert), ca un castel de cărţi de joc, exerciţiu gratuit la urma urmei, care nu urmăreşte să semnifice nimic, ci doar să-şi dovedească existenţa şi să transfigureze Viaţa (...)

Pe măsură ce Mallarmé stăpâneşte mai bine estetica, poemele lui devin mai puţin personale, mai puţin lirice în sensul obişnuit al cuvântului (...)

E adevărat că sublimarea materiei, realizată de Mallarmé, şi căutarea îndârjită a esenţei au dus la un fel de suprarealism ; la rădăcina însăşi a subiectivului se află generalul, universalul. Poemul se conturează atunci cu eleganţa unei epure, unei funcţii matematice şi, în anumite cazuri, mai multe interpretări posibile pot fi propuse (...)

De fapt, nu voia el /Mallarmé/ să schiţeze trecerea de la relativ la absolut, de la infinit la finit (...) ? Singura problemă care se pune aici e destinul poetului, „salvarea" lui. Nimic surprinzător în faptul că a fost nevoie de câţiva ani buni pentru ca succesorii să se folosească de experienţele sale — fie încercând zadarnic să le refacă, fie modificând condiţiile, fie apucând hotărât pe o cale opusă, convinşi că poezia, câştigând în puritate angelică, pierde în umanitate sau în eficacitate.

Măreţia autentică emoţionează însă întocmai ca o prezenţă : cu mult înainte de a se lăsa măsurată. În anii cenuşii de la sfârşitul secolului al XIX-lea, nu există apariţie mai nobilă decât a lui Mallarmé, „simbol al contradicţiei" pentru toţi, erou încă de pe atunci ; prin el, spiritul, excepţia triumfa asupra numărului, deprinderilor, lenei, „şi vedem gloria ţâşnind din noi şi oferindu-i-se lui, gloria, acest lucru tainic şi neiradiant" — a scris cel mai fervent discipol al său, /Valéry/.

Marcel Raymond, op. cit., p. 80, 82—87.

Scanned with OKEN Scanner

ARTHUR RIMBAUD — Franța

(1854—1891)

„Pentru a înțelege renunțarea lui Rimbaud trebuie să ne fi dat seama exact care îi era planul și de ce acest plan nu a fost îndeplinit. Poate că, dacă, în cele din urmă, poezia îi apare ca o nereușită, aceasta se datorește faptului, că, o dată cu el, ea a început să fie o explorare și o cucerire: o *întreprindere*, condusă după anumite planuri foarte precise. Într-adevăr, în aspirațiile sale nimic nu e confuz; știe de la început încotro se îndreaptă. În loc să se comenteze așa de mult retragerea sa, ar fi mai util, așadar, să ne fi pus întrebări în legătură cu intențiile sale, cu proiectul său inițial, și să ne întrebăm dacă acest proiect nu a fost de la început contradictoriu (...)

Recitindu-i textele teoretice, descoperim două categorii de aspirații, care multă vreme se confundă ori rămân paralele, dar care pot, de asemenea, fi divergente, pot intra în conflict. Rimbaud manifesta aici, la început, o dorință de înnoire totală, acesta fiind proiectul său cel mai evident și, în general, cel mai comentat: el vrea să arunce în aer vechea literatură și societate, vrea să plonjeze în *necunoscut* și în *extraordinar*, este atras de vizionarism (...)

Iată și a doua exigență rimbaldiană: Rimbaud urmărește mereu să întâlnească o anumită armonie, inexistentă încă, și să-i dea viață. Aspirând să creeze noul, el vrea să găsească în această noutate semnele unui anumit acord de ordin material (...)

Așadar, Rimbaud vrea în același timp țâșnire și structură, armonie și libertate. Mai mult: el cere ca această dublă împlinire să vină din imboldul unei foarte unice, a unei unice Vigori. El îi cere forței distrugătoare să construiască, îi cere exploziei să adune. Și aceasta o vrea în unitatea unei singure clipe, în paradoxul unei *singure atingeri de deget*. Poezia rimbaldiană încearcă să trăiască acest paradox până la capăt. E posibil ca el să motiveze nereușita aventurii sale; în tot cazul el pune în lumină contradicțiile peisajului său (...); el ajunge nu să creeze o realitate care să fie în același timp naturală și umană, continuă și discontinuă, liberă și arhitecturală: „*salturile armonice*“ la care visează rămân neauzite. Și sigur că din acest motiv el a sfârșit prin a tăcea: „dorințele noastre duc lipsa celei mai înalte muzici“.

Și totuși scriitorul Rimbaud n-a dus lipsa ei. Pentru că el triumfă într-un singur domeniu, ajunge să găsească „ritmuri instinctive“: domeniul limbajului și al creației poetice. Peisajul unic al poeziei rimbaldiene ține, într-adevăr,

INV. 146327

Scanned with OKEN Scanner

de îmbinarea dintre spontaneitate și formă care, după ea, nu va mai fi realizată niciodată; ține de încrucișarea dintre „grație" și „violență", pe care o realizează întocmai ca și Geniul; ține de faptul că poate face posibilă posedarea simultană a „eleganței", a „științei", a „forței". Aici, cuvintele țâșnesc, în singurătate, par a se devora pe ele însele, atât de repede sunt proferate, atât de repede sunt consumate, sunt reduse la tăcere; dar este adevărat că ele sunt purtătoare ale unui sens global, că sunt generatoare de reciprocitate (...) Ele verifică în fond definiția pe care Rimbaud a dat-o viitorului limbaj: „de la suflet *la suflet*, *rezumând totul* — miresme, sunete, culori — va fi gândire ce se agață de altă gândire și trage din ea".

Parcă aici cuvintele se unesc unele cu altele, dar o fac în funcție de depărtarea dintre ele, în funcție de libertatea, de caracterul lor net și solitar. Între ele nu sunt cețuri verbale, deasupra lor nu e nimic abrupt, nici o unitate formală; nu există adverbe de legătură; însuși adjectivul, departe de a vaporiza substantivul, ca la Baudelaire, îl izolează și îl închide în ciudățenia sa. Distanța căscată de această ciudățenie între cuvinte produce *agățarea* și *tragerea*, zguduirea îndepărtată a unei semnificații care sfârșește prin a circula din termen în termen și de a crea forma dinamică a unității de-a lungul poemei. Nimic nu se aseamănă aici cu profunzimea răsunătoare a lui Baudelaire, nici cu unitatea mistică a „tuturor sensurilor topite într-unul", nici cu micile explozii subiacente „zdrăngănite în jurul" poemei mallarméene. La Rimbaud sensul poetic se frânge de fiecare dată și totuși se continuă, se propagă din cuvânt în cuvânt, ca acest „influx de forță și gingășie reală" descoperit de Rimbaud la sfârșitul textului *Une Saison en Enfer*; înaintea lui seamănă cu fulgerătorul progres al unei *fraternități* verbale.

La început însă, fraternitatea se fondează pe un refuz, pe o singurătate. Rimbaud este un poet modern, cel dintâi dintre poeții moderni, în sensul pe care îl înțelege Roland Barthes, de exemplu. La el, cuvântul este un semn în picioare, „un bloc, un stâlp care se azvârle dintr-o totalitate de sensuri, de reflexe, de remanențe". Densitatea sa se ridică „peste încântarea seacă" (...) Așa cum vigoarea, la Rimbaud, ia sfârșit prin gingășie, așa cum orgoliul sfârșește prin a deveni „mai binevoitor decât calitățile pierdute", limbajul ne face să asistăm la o constantă depășire, ca la o tăgadă a profunzimii sale originale. Prin el, devenim martori ai unui fel de vestire existențială a lărgimii, cu alte cuvinte a umanului (...)

Jean-Pierre Richard, *Poezie și profunzime*, în românește de Cornelia Ștefănescu, prefață de Mircea Martin, București, Editura Univers, 1974, p. 250–253, 275–276.

Scanned with OKEN Scanner

RABINDRANATH TAGORE – India

(1861–1941)

„...pe malul Gangelui (...) poetul a scris cea mai mare parte a poemelor din volumul *Culesul roadelor*, al doilea mare fruct al experienței lui poetice, după *Ofranda lirică (Gîtanjali)* și din care a alungat, pare-se, aproape cu totul preocuparea pentru modernismul dominant atunci în preocuparea poeților europeni.

Contactul cu Europa, prin studiile întreprinse în Anglia, prin lectura trează, așa cum e tot sufletul lui, din poeți de seamă ai bătrânului continent stăpânit de milenii de cultură rațională, a dat lui Tagore prilejul înțelegerii altui mod de gândire, a altui mod de existență. Ființa eminamente activă a europeanului, gândirea lui plină de vivacitate, accentuata preocupare socială generată de resorturile unei evoluții mai grabnice decât aceea a Indiei, n-au rămas fără să influențeze sensibilitatea rară, umanitatea fără prejudecăți a lui Tagore (...)

Filozofic întemeiată, viziunea poetică și cea socială a lui Tagore se susțin și se înrudesc prin setea de unitate și absolut, de perfecțiune. Nostalgia frumuseții, ca și a adevărului, e condiția însăși a vieții cu corolare morale obligatorii. Lumea toată poartă în tainițele ei, nu de toți cercetate, vârtejul bucuriei de a fi. Prezent în ritmurile cosmice, ca și în sufletul omenesc, acesta e permanent și trece prin toate : trebuie doar să-l simți și să dorești să te prinzi în el. Doar limitarea noastră neînțelegătoare ridică granițe ale arbitrariului și întunericului, fiindcă altfel suflet și lume sunt una. Iar bucuria creatoare din univers se răsfrânge în om îndemnându-l irezistibil la acțiune. Descoperirea acestei bucurii este unul din motivele conducătoare ale liricii lui Tagore, ca și ale caldei lui umanități. Bucuria e lumină și e iubire, e conștiința unității cu oamenii, natura și divinitatea (...) Gândul profund creator al evoluției este de găsit aici, în ideea legăturii armonioase universale (...)

În poezia secolului XX, indianul se numără printre cei mai mari creatori, venind din străfundul istoriei, cu mișcări de dans și ofrandă, sacerdotală, vorbind o limbă de metafore și simboluri familiale universului spiritual al Indiei, dar adresându-se oricărui destin uman, spre a-i lumina calea, într-un necontenit dialog cu spiritul infinit al vieții. Arta, poezia și muzica, mai ales, înseamnă pentru Tagore brahmanul, celebrare de rituri divine, sacre clipe de întrevedere a absolutului, în care ființa omenească tânjește a se scălda pentru întărirea spirituală. De aceea, poezia sa e mai mult a tăcerilor în care sufletul așteaptă și ascultă, a nopților de veghe în care nădejdea de a auzi pașii maestrului e vie. Zilele și nopțile trec ca florile, frumoase și efemere, se înșiră anotimpurile, fiecare cu simbolul său și poetul așteaptă. Ritmul versului lui Tagore e lăuntric și lent, iar sunetul murmurat pentru a sluji

INV. 146327

Scanned with OKEN Scanner

meditației asupra sensurilor ultime ale existenței. Sinteza intră, ca o valoare câștigată, din rafinamentul de simțire al poetului, în lumea expresiei sale. Vechiul sincretism al artelor și gândirii simbolice caracteristice vechii Indii se reconstituie în poezia lui Tagore tocmai în clipa în care Europa căuta în simbolism înnoirea arsenalului poetic de până atunci. Așa se explică răspândirea mondială a operei lui, destul de neobișnuită (...) Corespondențele sunt pretutindeni, duhul frumuseții pune pecetea harului său pe tot ce ne înfățișează Tagore, unificând totalitatea vibrațiilor muzicale de pretutindeni într-o inefabilă muzică. Și, mai presus de orice, în această poezie de visare transparentă, de perfecțiune incredibilă a expresiei, nu încetează a fi prezent omul, acela pentru a cărui bucurie se realizează epifania adevărului și frumuseții în natură și în spirit (...)

Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Tagore*, în „Secolul 20", nr. 2, 1968, p. 85—88.

CONSTANTIN PETROS KAVAFIS — Grecia
(1863–1933)

„...în cursul /unor/ ani critici pentru literatura neogrecească, vedem apărând strămoșul de care ea avea nevoie. Acesta era C. P. Kavafis (...)

Generația care ajunge la maturitate după 1912 a găsit opera lui Kavafis (...) dezvoltată; ea a recunoscut, sau și-a închipuit că recunoaște, în această operă elementele pe care ea însăși la cultiva. Ea s-a lăsat influențată de particularitățile sale în materie de limbaj, a suferit influența sa în tehnică și, în plus, privește opera poetului ca un subiect de studiu, dezvoltându-și propria gândire critică în jurul acesteia (...) Este consacrarea oficială a poetului în cercurile ateniene. Bineînțeles, această consacrare venea după inițiativele similare în cercurile grecești din Egipt (...)

Constantin Kavafis (...) s-a născut la Alexandria (...); acestei vieți, desfășurate departe de capitala elinică, trebuie să-i atribuim totodată și alte trăsături ale temperamentului său de scriitor (...); în ce privește limba (...) coloniile evoluează mai încet decât metropola (...); elementul arhaic al limbii lui Kavafis poate fi explicat, în mare măsură, dacă luăm în considerare societatea în cadrul căreia și-a creat opera (...); poetul a fost împins (...) la

o exaltare a elenismului de condițiile sale de viață. La fel, am putea atribui îngustimii cercului social al comunității o altă trăsătură, mai târzie, a artei lui Kavafis: complexul disimulării (...) Primele manifestări ale lui Kavafis sunt puternic marcate de locurile comune romantice, filozofie pesimistă, epicurianism (...); pe lângă sursele de inspirație pe care i le oferea romantismul atenian în declin, Kavafis dispunea (...) și de izvoare, mai pure, mai melodioase. Parnasul francez e la apogeu: rece, nobil, minuțios — el constituie un antidot excelent pentru exagerările romantice; Kavafis va găsi în acest curent multe elemente atrăgătoare: obiectivitatea, tendința descriptivă și picturală, punerea în valoare a spiritului istoric. Acestei a doua influențe i s-a adăugat curând alta: simbolismul, vaporos, cu semitonurile lui, cu climatul său de sugestie și de vis, completează ciclul în care tânărul Kavafis își încearcă puterile.

El lucrează fără încetare, scrie mult, păstrează puțin (...); poetul nu s-a inspirat direct din faptele respective; pentru a-l emoționa îi este necesară scurgerea vremii, care le transformă în amintiri. Prima definiție, „poezia maturității", devine mai clară; să spunem mai bine „poezia nostalgiei".

Paralel se impune o altă observație: când în poezia lui Kavafis nu se operează o transpunere în istorie și în trecut, o vedem transformându-se în narațiune obiectivă. Se întâmplă foarte rar ca poetul însuși să se transfere în poezie; de obicei el povestește evenimentul afectând terțe persoane. Pe de altă parte, când fraza este construită la persoana întâi, Kavafis are grijă să ne convingă, prin mijloacele cunoscute, că nu el este cel care ne vorbește, ci un al treilea; o datare, o indicație oarecare îi ajung ca să stabilească încă o dată un alibi. În asemenea cazuri, poezia are aerul că mimează; s-ar spune că e cineva care joacă un rol (...); fie că fuge spre trecut, fie că îmbracă rolul unui terț, Kavafis se simte atras de absență.

Această deplasare nostalgică în afara momentului prezent, în dimensiunea spațiului ori în cea a timpului, constituie trăsătura caracteristică a inspirației lui Kavafis. Refuzul actualității, o negație leagă între ele variate forme ale poeziilor sale. La Kavafis inspirația nu se naște din ceea ce există, ci din ceea ce lipsește.

Inspirația lui Kavafis ne apare deci constant lirică; el nu e un poet anomic, nici un poet istoric, în ciuda aplecării sale spre istorie și didacticism. Kavafis e un poet liric. Aici începe originalitatea lui. Am observat o deplasare constantă a emoției spre alte puncte ale timpului și spațiului (...); simțul simbolului, semn distinctiv al poeziei lui Kavafis, este într-o evidentă legătură cu acest proces de deplasare (...); sugestia constituie o trăsătură caracteristică a lui Kavafis (...); absența asigură claritatea imaginilor — o altă trăsătură fundamentală a poeziei lui Kavafis (...); explicația ne-o dă poetul însuși, care ne reamintește frecvent însemnătatea viziunii în creația sa. Poetul are deci viziuni, iar poezia își are izvorul în aceste viziuni (...) Ajunge, astfel, la forma sugestiei, care-i este specifică, și care nu se compune din abstracțiuni

Scanned with OKEN Scanner

și din imprecizie, ci, dimpotrivă, dintr-o mulțime de amănunte concrete (..); el ajunge la acest rezultat înlănțuind imaginația cititorului propriilor sale viziuni prin descrieri extrem de precise.

Dar Kavafis merge mai departe cu folosirea viziunii, ajungând să participe el însuși, activ, la fenomenul pe care-l stârnește (...); alături de claritatea și de puterea ei de evocare, poezia lui Kavafis prezintă un alt element fundamental: elementul dramatic (...)

Prin urmare, trăsăturile distinctive ale lirismului lui Kavafis sunt claritatea, sugestia și forța dramatică. Aici aflăm materia inspirației sale. Dar pentru a desăvârși această imagine trebuie să adăugăm câteva cuvinte despre realizarea inspirației în operă. Această realizare e dirijată de două forțe contrarii: necesitatea lirică și dorința de a disimula. Cea din urmă se manifestă printr-o tehnică riguroasă, prin sobrietatea versului, a limbajului, a expresiei; necesitatea lirică, disciplinată, pune în mișcare întreaga operă, care reușește astfel să transmită emoția, chiar acolo unde, la prima vedere, opera ne pare prozaică. Se mai întâmplă, de asemenea, ca necesitatea lirică să-și afirme lanțurile (...) În toate aceste cazuri, opoziția între seninătate și prozaismul de suprafață al începutului și exagerarea lirică a concluziei conferă ansamblului o forță excepțională (...)

Idealul pe care-l va atinge Kavafis, și căruia i se va conforma de timpuriu, va fi o limbă neutră, convențională, curățată de orice retorică și în același timp antilirică. Dar, de această dată, sub veșmântul convențional fierbe o pasiune, întărită de constrângere (...)

Kavafis crede în idealuri (...) Profund umanist, el adoptă față de om o atitudine care n-are în ea nimic ironic: idealul său uman este generos și nobil (...)

C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogreceşti*, în românește de Mia Vasiliu, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 522–531

WILLIAM BUTLER YEATS – Irlanda

(1865–1939)

„În ultima vreme au apărut (...) multe studii critice de autoritate asupra poeziei lui Yeats (...) Există studii despre personalitatea lui, despre sistemul simbolic, misticismul și schimbările lui de stil. Criticii au analizat cu atenție multe din poemele sale, iar punctele lor obscure au fost elucidate prin rapor-

Scanned with OKEN Scanner

tare la interesul divers al poetului față de legendă și magie, față de scena politică irlandeză, pictură, ideologie istorică. S-a consemnat exact influența simboliștilor francezi, a lui Swinburne[1] și a poeților *fin-de siècle* (...) Criticii care-i interpretează sistemul magic nu uită să atragă atenția că poezia lui nu este în nici un fel dependentă de sistemul în cauză. Iar cei ce și-au axat comentariul pe specificul ideilor sau i-au analizat evoluția gândirii ajung de obicei la concluzia că valoarea excepțională a poeziei sale se situează oarecum în afara acestora.

Așadar, opera lui Yeats rămâne implicit parcelată sub o serie de titluri ca: stilul, energia versificatorie și colocvială, splendoarea estetică a marilor lui simboluri cum sunt Bizanțul sau Turnul. Viziunea de ansamblu și universul său dau însă măsura reală a valorii lui (...); nici un alt scriitor romantic nu a fost atât de preocupat ca Yeats de dorința conștientă de a închega o viziune poetică totală, atotcuprinzătoare, o viziune care să se păstreze la distanță de orice sistem oficial, adică de orice modalități existențiale religioase sau ideologice —, chiar dacă Yeats va fi cochetat cu ele sau le va fi folosit ca sursă de inspirație. Se știe că Yeats ajungea invariabil la concluzia: „acestea nu sunt modalitățile mele". Refuzul de a se angaja este caracteristic pentru atitudinea care încerca, pe de o parte, să se sustragă din regiunile materiale ale cugetului simboliștilor, iar, pe de altă parte, să nu devină „publică" în accepțiunea infamantă ce presupune acceptarea valorilor și credințelor epocii și elaborarea poeziei pe baza lor. Ca Wordsworth[2], Yets se hotărâse să fie un călător care povestește numai despre eul său. Dar cum putea fi ținut acel eu departe de viață, rămânând totuși profund implicat în ea? Și mai ales, cum putea acel eu să suscite continuu interesul? Iată dilema poetului romantic, gândea Yeats. De altfel, întreaga evoluție a lui Yeats poate fi înțeleasă mai bine dacă o considerăm ca pe o suită de expediente strălucite care au fost produse în tentativa de a rezolva dilema amintită. În spatele expedientelor se află, însă, un țel, o voință care conferă coerență și viziune întregii creații poetice (...)

Separația dintre înțelegerea poetică și procesul de găsire a unei soluții de împăcare cu viața fusese prevestită cu mult înainte de Yeats. Totuși Yeats a fost obsedat de această separare și în mod paradoxal el nu a văzut

---

[1] Algernon Charles Swinburne (1837—1909), poet, dramaturg și eseist, ultimul mare reprezentant al tradiției romantice în literatura engleză.

[2] William Wordsworth (1770—1850) — reprezentantul cel mai de seamă al primei generații de poeți romantici din Anglia („poeții lacurilor"). Vezi și „nota" de la p. 262/.

Scanned with OKEN Scanner

ieșirea din impas prin transferarea sa într-o personalitate simplă, ci într-una complexă: căci dacă eul nu e întotdeauna în stare să rețină în fața lui o viziune dătătoare de poezie, atunci el trebuie să îmbrace veșmintele mai multor euri diferite. Eul trebuie să cultive discipline, atitudini, forme și modele spre care nu s-ar fi îndreptat în mod natural, adică *persoane* ce nu-i stau în fire — iar întregul proces trebuie coordonat și realizat prin forța voinței poetului (...) Nu se pune problema că /poetul/ nu ar avea capacitatea să dezvolte sisteme și ideologii personale — în această privință Yeats a fost prolific ca un somon — însă el trebuie să fie pregătit în fiecare clipă să le abordeze sau să le răstoarne și să le păstreze neîncetat într-o stare de „incertitudine fertilă" (...); a fost posibil ca Yeats să evolueze neîncetat, continuând să oglindească fiecare nouă experiență fizică sau mentală pe care i-a adus-o vârsta. Inconsecvența poetului e consecința naturală a evoluției sale. Pasiunea puternică și dorințele telurice pline de umor, bravada și patosul, indignarea publică și autopersiflarea — devin toate compatibile cu cugetul creator care nu se implică în nimic și se concentrează numai asupra poeziei pe care o poate decanta din ele (...)

Doctrinele simbolismului (...) au exercitat o influență profundă asupra lui Yeats (...); finalitatea simbolismului se întemeiază pe aceeași teorie intransigentă și anume „lumea pentru artă". „Doar cuvintele sunt de oarecare folos" — spune /Yeats/ într-unul din poemele de tinerețe, făcându-se ecoul lui Mallarmé și principiul l-a dominat până la sfârșitul carierei /.../ Yeateaduce romantismul pe pământ, dar plătește cu preț scump: el și poezia lui se transformă în măsura tuturor lucrurilor (...)

Tehnica prin care Yeats caută să realizeze o viziune poetică intensă și cuprinzătoare poate fi clasificată sub trei titluri: Conversația, Masca și Simbolul. Dar importanța măștii rămâne tot timpul constantă (...)

Statura lui Yeats poate fi apreciată în ultimă instanță prin hotărârea lui de a supraviețui ca poet — și mai ales ca poet de același tip — indiferent de schimbările de atitudine pe care desfășurarea vieții lui par să le fi cerut (...) Yeats a continuat să arate cum toate vechile însușiri, simboluri și atitudini romantice puteau supraviețui victorioase în lumea modernă, afirmându-se cu o extraordinară plenitudine și vigoare în contextul contemporan marcat de indecizie, lipsă de încredere sau retragerea strategică spre convingerile tradiționale (...)"

John Bayley, *W. B. Yeats*, în vol.: *Fascinația romantismului*, în românește de Horia Florian Popescu, București, Editura Univers, 1982, p. 89—92, 99—103, 142—143.

Scanned with OKEN Scanner

EDGAR LEE MASTERS – S.U.A.

(1869–1950)

„Poezia lui Edgar Lee Masters e (...) modernă (...), chiar dacă modernitatea ei nu se enunță pe planul formal sau al experiențelor limbajului, ci anticipează una din tendințele actuale spre epic și spre o anume abandonare a lirismului în sine așa cum îl întâlnim în perioada dintre cele două războaie. Mă refer desigur la cartea lui fundamentală: *Spoon River Anthology /Antologia din Spoon River/*, care l-a consacrat (...)

O primă inspirație pare să-i fi venit din lectura Antologiei Paladine, culegere de epigrame și epitafuri grecești (...), dar o întâlnire cu mama lui ce-i povestește multe întâmplări necunoscute din viața orașului Lewistown, arătându-i adevărata față a unor oameni ce trecuseră stimați sau blamați, în egală măsură pe nedrept, va fi fost un stimulent decisiv. Căci volumul e născut sub semnul ironiei la adresa fariseismului puritan și a prejudecăților tiranice, iar la apariția lui — oricât de incredibil ne-ar apărea astăzi — a provocat scandal, cartea fiind acuzată de impudoare morală (...)

Antologia din Spoon River e o carte unitară, ca un amplu poem care înfățișează, cu ajutorul epitafului, viața reală a locuitorilor unui orășel din Middle West /Vestul Mijlociu/, americani obscuri, fiecare cu destinul său, cu mărunțele lui veleități, virtuți sau păcate, cu dramele neînsemnate și cu gradul de turpitudine sau de banalitate al existenței lipsite de orice aureolă. E o carte aproape antipoetică, o sfidare ironică la adresa acelui romantism ce se implică în doze variabile în poezia tuturor timpurilor, o tentativă de demitizare a poeziei. Până și tehnica de compoziție a cărții e de o simplitate voită, aproape polemică: poetul se imaginează citind auto-epitafurile pe care morții cimitirului din Spoon River și le-ar alcătui, considerându-și întreaga existență în câteva fraze lapidare, lipsite de orice convenință, definindu-se pe sine în ambianța vieții, în raport cu oamenii, cu moravurile, cu legile și prejudecățile sociale. Monologul fiecăruia îl exprimă până și sub raportul retoric. Toți vorbesc la persoana întâi și poemele sunt succinte autobiografii postume dar și autoportrete desenate viguros și sumar. Lectura ansamblului dă sentimentul unei monografii vaste, aproape exhaustive, încât volumul a fost numit Comedia Umană a Americii, tocmai pentru uriașul spațiu pe care-l acoperă tipologia lui (...)

Dincolo de toate acestea cartea reprezintă o viziune proprie a marelui poet, asupra omului și a vieții în sine, și o investigație disimulată în sfera determinărilor istorice, sociale, economice ale omului și ale existenței sale. Omul și masca lui sau și măștile lui — iată poate principalul motiv de subtext al cărții — motiv care depășește o epocă sau alta și devine principiu existențial. Și noutatea rezidă (...) într-o atitudine care nu repudiază masca, văzând

Scanned with OKEN Scanner

în ea o formă de nostalgie imanentă a tuturor virtualităţilor ce se compun idealmente în conceptul existenţei. Cele mai intervertite destine îşi deduc traiectoria dintr-o aspiraţie pe care meandrele nu fac decât s-o acuze chiar atunci când aparent o contrazic şi o violează (...)

Edgar Lee Masters armonizează valorile unui limbaj compozit, cu stridenţe prozaice studiate subtil şi cu un ritm spontan, capricios, fantezist. Stilul de monolog convine de minune acestei poezii de factură epică, iar oralitatea se realizează cu mijloace fireşti şi de aceea aproape insesizabile (...) Cartea lui rămâne în ansamblu o creaţie originală şi durabilă (...)

A. E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 1972, p. 517—52 .

CARL SANDBURG — S.U.A.

(1878–1967)

„Cea mai proeminentă personalitate a poeziei sociale anglo-saxone este, fără îndoială, Carl Sandburg. Poetul (...) a descoperit în lirica lui Whitman nu numai o modalitate stilistică înnoitoare, ci şi un vast conţinut umanist. Fără să se poată vorbi de o artă creată în întregime în umbra poeziei whitmaniene, (...) unele accente ale tonului liric aparţin tradiţiei (...) „bunului poet cărunt". Ca şi Whitman, Sandburg a crezut în valorile creatoare ale celor mulţi; existenţa acestora a constituit tema centrală a poemelor celui care şi-a intitulat un volum *The People, Yes! (Poporul, da!)* (...) Nu este, desigur, lipsită de semnificaţie împrejurarea că Sandburg a fost unul dintre cei mai activi culegători de folclor american din acest secol. După cum faptul că el este autorul unei ample biografii Abraham Lincoln (...) este întru totul elocvent (...) Încrederea (...) în „înţelepciunea colectivă a poporului", admiraţia faţă de Lincoln, autenticul reprezentant al „democraţiei străvechi" îl apropiau de poetul *Firelor de iarbă* (...)

Sandburg desenează o adevărată hartă a Statelor Unite prin acumularea necontenită a faptelor cunoscute de el însuşi (...)

Definiţiile (în număr de 38) pe care el le dă poeziei în prefaţa la *Good Morning, America (Bună dimineaţa, Americă)* sunt concludente pentru principiile democratice ale esteticii sale (...) Pentru Sandburg, problema comuni-

Scanned with OKEN Scanner

cării cu cititorii săi era fundamentală. [Tonul vizionar al versurilor sale afirmă deplina egalitate între toți oamenii, poetul nefăcând excepție (...); autorul volumului *Bună dimineața, Americă* e mai curând un sceptic. Marile cuceriri ale industriei nu-i dau sentimentul iluminist de încredere și de admirație față de gândirea creatoare a umanității. Aglomerările urbane i se par potrivnice însăși ideii de om: Chicago, oraș al „umerilor largi", e simbolizat de uriașele abatoare („măcelar de porci pentru lumea întreagă"). Nici in imaginea întinselor prerii, a naturii copleșitoare, Sandburg nu regăsește tonul whitmanian al Americii triumfătoare. Numai iarba își păstrează semnificația din poemele lui Whitman, aceea de izbândă a vieții, dar sensul victoriei sale devine, de această dată, de-a dreptul tragic. Ea crește pe vechile câmpuri de bătălie („ale istoriei mari abatoare"), șterge amintirea războaielor („sunt iarba, lăsați-mă să cresc!"), întoarce în anonimat numele al căror sunet amintește de lupte celebre (...)

Influenței lui Whitmgn i s-a adăugat aceea a imagiștilor, mișcare estetică al cărei centru era la Chicago, unde apărea revista *Poetry (Poezie)*; imagiștii considerau că expresia poetică trebuie să se întemeieze, în primul rând, pe o maximă concentrare metaforică. Ei condensau comparațiile, eliminau termenii intermediari (...) Uneori, definiția lapidară, metafora fulgurantă — mai ales din primele poeme ale lui Sandburg — sugerează influența *hai-kai*-ului japonez, firește, descoperită tot prin intermediul imagiștilor. Dar apropierea de acest grup nu a însemnat evadarea în estetism, refuzul de a se preocupa de problemele sociale (...)

Primul volum, *Chicago Poems /Poemele din Chicago)*, a fost publicat în 1916, aducând mărturia unei arte de adâncă inspirație socială.

S-a observat că, la Sandburg, natura e un permanent termen de comparație pentru viața cenușie a oamenilor care trăiesc în umbra mahalalelor sordide ale „orașelor abator"; ea nu simbolizează forțele elementare ale universului, ci accentuează și mai mult sensul tragic al existenței umane în împrejurările sociale atât de stăruitor subliniate de poet. Lumea lui Sandburg, recompusă din detaliile unor fapte ale cotidianului, are — așa cum s-a remarcat — culoarea picturilor impresioniste; dar o anume lumină crepusculară se așterne, melancolică, peste întreaga imagine.

Din punctul acesta de vedere, bineînțeles, poemele inspirate din viața citadină, volumul *Smoke and Steel (Fum și oțel)* de exemplu, nu sunt *opuse* celor din ciclurile dedicate preriei, ci le continuă. Tehnica imagistică a putut fi relevată în alternanța de *persoane*, de unghiuri subiective din care e privită aceeași realitate, din care se comentează lumea exterioară. Dar tehnica aceasta nu e evidentă în numai detaliul asupra căruia au insistat, mai adesea, comentatorii, ci și în modalitatea de prezentare a coerenței subiectului, în gradația gândirii, în felul în care este sugerată tensiunea crescândă a sentimentului liric. Sandburg își mărturisește sentimentul apartenenței, el *simte* că aparține lumii, realității exterioare (...) Ritmurile se succed cu preocu-

Scanned with OKEN Scanner

parea de a sugera mișcările lăuntrice, tainice ale sufletului și nu pentru a credita noutăți formale (...) Așa se explică variațiile ritmice dintr-un poem de energică atitudine socială, cum este *Chicago*, apărut în primul volum al lui Sandburg.

Adesea, versul lui Sandburg capătă un ton profetic, plăsmuindu-și, însă, viziunea din simțămintele unei întregi omeniri obosite de războaie și care se teme că tragica experiență a măcelului universal va fi repetată (...); va compune, în faimosul său poem *Grass (Iarbă)*, o adevărată elegie pentru toți morții războaielor, impresionantă prin marea ei concizie (...)"

Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 231–237.

PAUL VALÉRY – Franța

(1871–1945)

„*Album de vers anciens* /*Album de versuri vechi*/ grupa în 1920, la insistența prietenilor André Gide și Gallimard, versuri de tinerețe, în care se manifestau elemente romantice, mitologia greacă transpusă în simboluri tratate parnasian, preludiu la ralierea lui la școala simbolistă (...) Părăsind pentru 20 de ani creația literară, retras la Paris în „mănăsitrea intelectului", după expresia unui critic (...), /Valéry/ revine la poezie cu poemul *La Jeune Parque* /*Tânăra parcă*/ din 1917 și cu volumul cel mai cuprinzător de poezii *Charmes* (după latinescul *carmina*, cântece, incantații) (1922), operă care îl afirmă definitiv (...) Sunt elocvente variantele succesive ale poemelor sale, considerate, chiar în forma lor ultimă, ca „poezie deschisă", ambiguă, care poate fi interpretată în moduri deosebite de cititori (...) Este o poezie intelectualistă, poezie de cunoaștere în care se petrece „drama interioară" a scriitorului, unde se contrazic cele două aspecte antagonice: poetul cerebral torturat de realizarea absolutului, punct suprem al poeziei pure, și omul care trăiește o viață concretă, privită pătimaș, senzual chiar, într-o experiență existențială. Simbolul, viziunea și muzica, compoziția muzicală salvează abstracția. De pildă, *La Jeune Parque* urmărește în această figură mitologică deșteptarea conștiinței lucide de sine însăși a tinerei, frământarea chinuitoare încheiată prin revenirea imperioasă la natură, după o trecere nesimțită de la somn, vis și amintire, la real și sete de viață.

Scanned with OKEN Scanner

Volumul cel mai cuprinzător pentru expresia literară a dramei inteligenței la Paul Valéry este desigur culegerea *Charmes* din 1922. Fiecare din cele 22 de poezii reprezintă o experiență, un exercițiu intelectual, însumat în simboluri luminoase sau în lupta acestora cu aspecte sumbre. După poet, ele au fost compuse, ne spune el, „într-o stare de virtuozitate ascuțită". Și într-adevăr, ele constituie un tot organizat de construcții arhitectonice și muzicale, de factură clasică. Prin ele poetul scrutează drumul parcurs în efortul metodic de cunoaștere (...)

Volumul *Charmes* alcătuiește totodată o „sărbătoare a intelectului" și o „sărbătoare a simțurilor", solicitate de tot ce-l înconjoară pe poet: marea, cerul, feeria solară, pădurea, transpuse prin imaginație, folosind și interferența de senzații, adică sinestezia, fuziune activă de vizual, auditiv, muzical și tactil. Totul este învăluit în vis lucid, întreținut de valuri ritmice și muzicale, de armonie și perfecțiune, într-o incantație care justifică și titlul colectiv de *Charmes*.

Toate poemele din această culegere capitală sunt sprijinite pe simboluri (...)

Cu volumul *Charmes*, care i-a adus celebritatea, se încheie activitatea poetică a lui Paul Valéry."

N. I. Popa, *Paul Valéry mediteranianul*, în „Secolul 20", nr. 10—11—12, 1971, p. 437—440.

„Valéry nu este numai un poet al profunzimii. El mai e și un mare colorist și un încântător muzician al versului. Toate simțurile noastre ies îmbogățite din această poezie în care verbul se umanizează, nefiind niciodată mai cărnos, poezie atât de profund verbală încât se confundă cu omul însuși, cu esența aspirațiilor poetului și artistului. Și pe deasupra, refracția celei mai ascuțite inteligențe, a celei mai tactile din câte există, cea mai bogată în antene (...)

După miracolul Mallarmé care părea să fi dus la un impas, am avut miracolul Valéry care a continuat și extins în chip singular aventura mallarmeană și a dăruit poeziei franceze capodopere într-o vreme când poeții păreau a se dezinteresa de perfecțiune (...)

Versurile la Valéry par printre cele mai bine înarmate pentru a lupta împotriva loviturilor surde însă neobosite ale timpului (...)"

Jules Supervielle, *Ofrandă*, în „Secolul 20", nr. cit., pliant, traducere de Nadia Lovinescu.

„Valéry (...) va rămâne, pentru posteritate, poetul reprezentativ, simbolul poetului din prima jumătate a secolului al XX-lea (...) La Valéry ampla curbă a romantismului reîntâlnește clasicul. Acum, alți călători trebuie să

Scanned with OKEN Scanner

reia drumul, şi generaţia următoare sau cea de după ea vor fi cei care-i vor da de capăt. Iar fiecare nouă călătorie este într-un fel mai anevoioasă decât precedenta. Însă numai aşa se pot menţine vii marile limbaje europene (...)"

T. S. Eliot, *Lecţia lui Valery*, în „Secolul 20", nr. cit., pliant, traducere de Georgeta Ciocâltea.

ROBERT FROST – S.U.A.

(1874–1963)

„(...) Pentru ca seminţele poeziei lui Whitman să-şi ivească roadele, a fost nevoie mai întâi ca el însuşi să fie descoperit de către americani (...) Întoarcerea lui Whitman în propria sa patrie avu efecte incalculabile, şi numai gândindu-ne la mişcarea poetică denumită cu atâta îndreptăţire „Renaşterea de la 1913" avem intuiţia impulsului pe care această întoarcere l-a dat noii poezii americane.

Protagoniştii necontestaţi sunt desigur E. A. Robinson, Edgar Lee Masters, Carl Sandburg şi Robert Frost (...)

În ansamblul poeziei americane moderne (...) Frost este singurul poet de inspiraţie aproape exclusiv rurală (...) Tot de aici derivă şi caracterul aparte al pastoralei frostiene — acela de poem al universului campestru, scris fără sentimentul ascuns al legăturilor ancestrale între om şi pământ, fără comuniunea şi complicitatea ce contopesc ţăranul european cu propriul său ogor, sub egida unei coexistenţe seculare. Rezonanţa intimă a unor atari poezii este în mod normal profund diferită, fiind în fond un rustic mod de a fi al poeziei de atmosferă modernă citadină. Atitudinea poetului e aceeaşi în esenţă ; ca şi minerul, care-şi încearcă norocul în adâncul pământului, fermierul şi-l încearcă pe ogorul cumpărat sau arendat (...)

Acestei realităţi sociale, al cărei exponent liric ne apare Frost, i se adaugă, desigur (...), coloratura specific americană a spiritului de bărbăţie şi libertate (...) Frost (...) nu e (...) un artist, nu manifestă preocuparea literatului de a investiga ad-hoc universul dat, de a introduce în acest univers criteriile estetice pe baza cărora materialul se selecţionează şi se organizează în conformitate cu legile şi tehnica intimă a artei. Frost este poetul care, o dată ajuns în mediul său prin forţa împrejurărilor vieţii, devine — fără deliberare şi intenţie — instrumentul de expresie lirică al acestui mediu, în virtutea unei inexorabile porniri de a cânta tot ceea ce propriul său destin

Scanned with OKEN Scanner

l-a făcut să cunoască prin mijlocirea puternicei sale sensibilităţi (...) Poet al mestecenilor şi al ocupaţiilor domestice, al pădurilor înzăpezite şi al ceasurilor de taină, când în faţa focului se adună prietenii să povestească faptele de fiecare zi, al solitudinii înfiorate şi al lungilor şi nostalgicelor toamne, el se menţine în limitele idilei, în sensul bun al cuvântului, al idilei care izvorăşte din intimitatea cotidiană a omului cu natura (...). Poezia lui aspiră să remedieze prin frumuseţe, puritate şi farmec asprimea şi încordarea muncii, tot aşa cum păstorul nostru folcloric căuta izbăvire în cântec şi vers (...); el rămâne poetul sentimentelor luminoase şi înălţătoare (...).

Frost păstrează întotdeauna tonul simplu, fals prozaic, versul de cele mai multe ori pare sărac şi farmecul care te învăluie îl simţi venind de undeva din preajma cuvintelor, ca o aromă misterioasă a unei flori ascunse prin iarbă (...). E ceva din adevărata înfăţişare modernă a poeziei, care izvorăşte dintr-o nouă atitudine realistă, investind cuvintele cu firescul lor anonimat, pentru ca în schimb să capete greutate specifică tonul general, lirismul direct, copleşitor. Metaforele cele mai rare au fost rostite de nenumărate ori, comparaţiile cele mai îndrăzneţe nu sunt decât recuzită de atâtea generaţii — ceea ce poate şi trebuie să aducă nou poetul este tonul care îi aparţine numai lui însuşi, ca o emoţie a propriului său talent; tonul emoţional, care conferă celor mai comune cuvinte sau propoziţii valori poetice noi şi pătrunzătoare (...). Frost e robust şi străin de ritualul ceremonios al muncii agricole (...). Simplitatea lui e involuntară şi fluidul neaşteptat al versului este derivaţia directă a vieţii. Stilizarea îi e străină, euritmia e la el o categorie a libertăţii şi dinamismului, înţelepciunea este — aşa cum spune el însuşi — etapa finală a poeziei. Şi peste toate — un patos al întinderilor, căruia i se adaugă însă conştiinţa solidarităţii, a vieţii colective (...)."

A. E. Baconsky, *Robert Frost şi „Renaşterea de la 1913"*, în vol. *Poeţi şi poezie*, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1963, p. 126, 128, 130—132.

RAINER MARIA RILKE — Austria

(1875–1926)

„Unul din marile spirite ale timpului, care şi-a închinat întreaga viaţă stăruinţei de recuperare a omului — pierdut de el însuşi — este Rainer Maria Rilke (...); mesajul acestui poet (...) depăşeşte domeniul delectabil

al perfecțiunii poetice și intră în registrul marilor cunoașteri — care numai când și când au fost împărtășite lumii — ceea ce îl face să apară astăzi atât de actual. *Pe mine mie redă-mă* din *Oda în metrul antic* al lui Eminescu răsună ca o anticipată invocare către unul din aceste mari spirite ale veacului nostru — între care se numără și Rilke — al cărui obiect a fost scoaterea omului din golul alienării sale.

Pentru aflarea remediului, poetul surprinde în prealabil acea înstrăinare (...), identificată de el în mediul moral și material al marilor orașe. Acest mediu transformă totul în *inexistență*. Orașul mare se simte doar ca o prezență negativă, în fond ca o absență, el fiind neadevărat, amăgitor; și neadevărate devin chiar și slabele reflexe stihiale care pătrund într-însul: cerul de deasupra sa, copacii, animalele. Dar nu apare amăgitor în sensul unei iluzii scenice, care trezește viața fanteziei, și în sensul unei deposedări totale, al unui gol, care substituie realității pustiul dezolant: *Amăgitoare, marile orașe mint ziua, noaptea, pe-animal, pe prunc*. Această minciună pe care o exercită ele atât asupra elementelor cât și asupra omului este un fals, succedaneul nevalabil, sărac, impersonal al vieții adevărate. Omul se dezvoltă încă din copilăria în cadrul acestei inexistențe, al acestei absențe, care-i umbrește chipul și-i astupă urechile în fața imaginii nevăzute și a chemării neauzite cu care îl solicită realitatea exilată dintr-însul: *Aici cresc la ferestre copilașii, care-n aceeași umbră stau mereu*, umbră care îi separă de mesajul florilor (...); Rilke (...) urmărește să redea copilului bucuria florilor (...) Idealul recuperării umane (...) are loc, la el (...), printr-un fel de transformare interioară (...), prin care omul, recuperat din servitute, apare el însuși, integral, îmbogățit sufletește și fecundat de contactul viu cu realitatea (...).

În sensul amintit, nu putem spune, desigur că el este singurul care întreprinde această mare tentativă în poezia și gândirea modernă. Efortul său se află însoțit și de acel al altor căutători de remedii similare; poetul se distinge, însă, printr-un specific ireductibil (...) Rilke se apropie, sub un anume aspect, de calea lui Proust, dar se și abate de la ea. Una din deschiderile sale către perspectiva recuperării are în vedere aceeași memorie integratoare ca și ofensiva proustiană, însă cu totul altfel decât în cadrul acelei pasiuni inexorabile de a capta în întregime datele unei anume coloane de timp din trecut.

În această privință, am putea spune mai curând că Rilke stabilește un fel de dozaj intuitiv între *amintire* și *uitare*. „Și nici măcar nu-i deajuns să ai amintiri", spune el în *Caietele lui Malte Laurids Brigge*, „trebuie să știi să le uiți când ele sunt numeroase, și să ai mereu răbdarea de-a aștepta să revină". Există, deci, la el o specie de uitare dirijată, corelativă cu memoria dirijată a lui Proust; nu este însă vorba de acea uitare arbitrară, ruptă definitiv de ființă ca un simptom patologic, ci de una provizorie, am spune *metodică*, disponibilă de a se converti iarăși în amintire. Proust, fiind în fond un epic, se apucă să creeze un lanț continuu și coerent de suvenire. Liricul Rilke,

Scanned with OKEN Scanner

dimpotrivă, îmbină un joc fin de lumini şi umbre, de aduceri aminte şi uitări, de unde amintirile ies ca efulguraţii stelare din întunericul datelor uitate (...). Amintirile rilkeiene întregesc (...) blocul unitar al unei mari descoperiri pe tărâmul propriei fiinţe, care poate aduce şocul acelei concluzii zguduitoare din poemul *Amintire*, bazat deopotrivă pe discontinui scăpări luminoase din trecut: *Şi ştii dintr-odată: acesta a fost / şi te ridici şi-n faţă vezi spaima / figura şi taina / unor ani ce-au trecut* (traducere de Lucian Blaga). Iată, deci, figura sau constelaţia unitară şi, totodată, cunoaşterea sau taina trecutului, care se reintegrează în fiinţa omenească. Ea, însă, nu se mai întoarce, ca la Proust, însoţită de conştiinţa unui prezent absolut, ci prin cutremurarea sau spaima faţă de ceea ce *a fost*, conştiinţă cu care omul se realizează şi ajunge la plenitutdinea cunoaşerii, primind într-însul ceva din moartea sa parţială.

Dar accentul recuperării nu este pus la Rilke atât pe factorul temporal al amintirilor, cât mai cu seamă pe cel spaţial al contactului imediat, de *acum*, cu lucrurile. Pătrunzând bogăţia realităţii ce-l înconjoară, poetul găseşte calea propriei bogăţii lăuntrice, a cărei palpitaţie de viaţă iese la lumină. Lucrurile pe care omul le atinge intens cu privirea nu constituiesc decât vârful contactului cu partea esenţială dar înstrăinată dintr-însul, cu întreaga comoară de realitate ce zace ignorată în el şi pe lângă care trece orb şi sărac, asemenea avarului alături de averea sa încuiată. De aceea accentul nu mai cade asupra aspectului spectaculos al acestor lucruri, care pot fi oricât de umile, aşa cum neînsemnată este şi cheia care deschide cămara preţioasă a unei visterii. Ba poate, cu cât obiectul apare mai mărunt, cu atât deţine mai adecvată facultatea de a se înfiltra şi pătrunde sau de a se constitui ca punct de vârf scânteietor de contact cu realitatea adâncă, inefabilă, din noi (...) Rilke străbate până la „miezul viu" al făpturii sale prin contactul cu (...) lucrurile umile (...); poetul descoperă o continuă radiaţie afectivă între om şi lucruri, o reciprocă *vedere* misterioasă, subtilă, care ne integrează atât în lume, cât şi în noi înşine. Totul devine „chip şi ochi" pentru această a doua vedere înlăuntrul realităţii (...) Prin această comunicare largă cu aspectele realităţii (...) crede Rilke, în soluţia subiectivă a lirismului său, că omul se poate recupera din alienarea ce-l apasă atât de chinuitor.

Dar ordinea existenţei cuprinde şi moartea, într-o indisolubilă unitate cu viaţa. Ele nu pot fi separate, nici gândite una fără alta (...). În acest sens gândeşte (...) Rilke în *Studenbuch (Ceaslovul)*: *Căci coaje doar şi frunze suntem noi, / şi fiecine moartea are-n el, / acesta-i fructul cel de toţi ţintit.* O asemenea idee se vede peste tot adâncită în opera sa de mai târziu, aşa cum apare, printre altele, în vestitul *Epilog*: *Când arzătoare viaţa / ne-o credem în toi, / moartea, în miezul fiinţei, / plânge în noi* (traducere Lucian Blaga). Aici moartea se află în *miezul fiinţei*, noţiune predilectă în tendinţa rilkeiană de recuperare. Dar, omul modern nu numai că trăieşte, ci şi moare înstrăinat de el însuşi. Ca urmare, o dată cu *viaţa*, şi *moartea* se cere recuperată, ceea

Scanned with OKEN Scanner

ce-l face pe poet să exclame: „*Dă, Doamne, fiecăruia moartea sa*". Aici e demn de relevat faptul că, în raport cu stricta sa concepție de viață, Rilke a a avut parte și de moarte, care se poate numi pe drept cuvânt „a sa". Murind, se pare, dintr-o septicemie produsă de un ghimpe de trandafir, poetul, asemenea privighetorii din poemul în proză al lui Oscar Wilde, și-a sfârșit existența în „fructul" a cărui „coajă și frunză" i-au fost zilele trăite. La noi, faptul a inspirat lui Lucian Blaga aceste frumoase cuvinte: „El, căruia-i plăcea să numere pleoapele trandafirilor, a murit, așa cum dorea, de moartea sa. Poetul a fost ucis de un trandafir. Realitatea are, mai adesea decât se crede, indisolubile prelungiri cu subînțelesuri de simbol" (*Steaua*, 12/1956)".

Edgar Papu, *Rilke, poetul recuperării*, în: „Secolul 20", nr. 11, 1965, p. 63–66.

ADY ENDRE – Ungaria

(1877–1919)

„(...) Un rol de seamă în poezia lui Ady îl joacă Eul, scris cu majusculă, — acea atitudine care trimite, poate, la o timpurie influență nietzscheiană, impunându-se pe sine drept măsură a tuturor lucrurilor, dar, într-o și mai mare măsură, drept simbol al lor. Viața poetului se constituie, evident, drept miezul de foc al întregii sale opere, atrăgând totul, supunând totul acestei vrăji unificatoare. Numai că, în vreme ce la alții această atitudine ar putea fi luată drept exacerbare bolnăvicioasă a personalității, la Ady ea se încheagă într-o stare dubitativă ce ne zguduie, ne răscolește pe toți, născând mereu noi și noi întrebări (...)

Banii, frumoasele gânduri umanitare, Politica, Iubirea, la care mai adăugăm Timpul, Destinul, Viața — toate cu majusculă — ivesc simbolurile elementelor în mijlocul cărora, în împrejurările schimbătoare ale vremurilor, se poartă lupta fiecăruia pentru formarea personalității și cucerirea locului ce i se cuvine.

De la moartea lui Ady încoace s-a schimbat substanțial nu numai modul de expresie poetică, ci și modul de a judeca lucrurile. Vorbim mai simplu, ne exprimăm mai direct și suntem mai firești în sentimente și intenții. Nu mai imită nimeni simbolismul, uneori extrem de personal, al lui Ady. De fapt, nici în epocă n-au încercat să-l imite decât epigonii lipsiți de valoare. Dovada

Scanned with OKEN Scanner

puterii poeziei sale se află însă tocmai în acest sistem de simboluri, de mare specificitate. De îndată ce ne integrăm curentului principal al concepției, imaginile, noțiunile, relațiile, sugestiile mitice create de poet se luminează, iar, pe de altă parte — lucru hotărâtor — se cristalizează aproape instantaneu și conștiința propriei noastre prezențe. Poeziile sale stârnesc de fiecare dată ecoul unor probleme contemporane...; numeroase majuscule, sugerând sau trădându-i simbolistica, nu pot fi puse de fapt decât în unele dintre poemele lui Ady în legătură cu simbolismul. Urmărindu-i volumele în ordinea apariției lor, suntem nevoiți să constatăm că ceea ce rămâne în aria simbolismului e doar modalitatea poetică, expresia, accesoriul. Realitatea sentimentului sau ideii, a voinței sau intenției e univocă și, chiar în cele mai complexe dintre poezii, clar sesizabilă...

Acceptăm azi poezia lui Ady tocmai datorită verosimilității sale, în sensul că realitățile exprimate de el iau și pentru noi forme existente și sensibile ori de câte ori venim în contact cu versurile ce le închid.

În profunzimea personalității sale neliniștite, Ady a trăit de numeroase ori spaima sufletului omenesc în fața Nimicului. Nu numai teama de nonexistență, care poate fi opusă existenței, și spaima de acel neant total care poate că nici nu are pereche antonimică, determinabilă conștient. Tocmai pentru înfrângerea și transgresarea acestui Nimic a avut el nevoie de noțiuni concrete, prezențe palpabile, care să poată fi înfățișate, invocate, fixate. Pentru sublinierea Nimicului, Ady și-a creat un Dumnezeu, într-un întreg șir de poezii, cerându-i îndurare, luptând cu el și sfidându-l, înzestrându-l cu atribute luate din biblia strămoșilor săi protestanți, identificându-l uneori cu sine, cu viața și cu moartea, fără a crede într-însul și căutându-și adeseori refugiul în umbra lui de dimensiuni mitologice (...).

După cum Apollinaire în poezia franceză a marcat un hotar, cum după Eliot și Ezra Pound literatura engleză n-a mai putut glăsui în formele vechi, după cum apariția lui Arghezi a însemnat în literatura română apariția unor forme și formule, tot astfel și Ady a influențat în mod hotărâtor aspectul poeziei maghiare, dizlocând tot ceea ce era socotit până la el adevăr consfințit, unanim acceptat, ba chiar definitiv și imuabil (...)

Indiferent de curentele literare care s-au ivit după el — sau chiar împotriva lui — Ady rămâne pentru totdeauna marele înnoitor al poeziei..."

Szemler Ferenc, din postfața la volumul: Ady Endre, *Poeme*. În românește de Paul Drumaru; Cuvânt înainte: Marin Sorescu, București, Editura Kriterion, 1972, p. 400—404, 409.

Scanned with OKEN Scanner

GUILLAUME APOLLINAIRE — (pseudonim pentru Wilhelm Apollinaris de Kostrowitzky) — Franța

(1880–1918)

„Apollinaire n-ar aparține nici clasicismului — ceea ce se înțelege de la sine — nici romantismului, nici simbolismului, ci „barochismului“... Se pare că s-a admis că barocul este o constantă universală“... Aparțin stilului baroc gustul pentru surpriză, părerea preconceptă de a stârni uimire, metafora exagerată, imaginea împrumutată erudiției și care provoacă efect prin caracterul său straniu... / Țin de / baroc un anumit stil al cruzimei stăruind sub acel al culturii, orice artă a reminiscenței și a profeției, și o asemenea artă îl caracterizează pe deplin pe Apollinaire... Vitalismul (...), libertinajul (...), preferința care se acordă mai mult formelor fluctuante decât acelora bine definite..., tendința pentru avântul oratoric, ceea ce de asemenea găsim adesea la Apollinaire (...), nerespectarea cu strictețe a regulilor, înfrângerea legii tectonice (...), tragedia și opera spre care Apollinaire era atras (...), a te lăsa în voia cuvintelor (...), disprețul pentru finit (...), mobilitatea cu orice preț, căutarea schimbării, nevoia unei expresii din ce în ce mai vii, uluitoare (...), figurile de stil violente, contrastele, cazurile, izbirile dintre elemente disparate, personajele pitorești cu tot ce oferă de nedeterminat, de schimbător, de insolit, metamorfozelor: oricine va descoperi asemensa trăsături în opera lui Apollinaire, amator de contemporani ciudați, el însuși ieșit din comun, proteic, insesizabil, rând pe rând clasic și futurist, în continuă transformare, când orientându-se spre măreție, când refuzând tragicul capricios, fantast, nicicând dușman al grotescului, și chiar asumându-și cu plăcere sensul pe care Montaigne îl acordă acestui cuvânt: grație în varietate și straniu (...)

Așadar iată-l — cel puțin dacă admitem — pe Apollinaire etichetat poet baroc (...). Oricât ar fi de împovărat de semnificații, un cuvânt nu epuizează o realitate spirituală atât de bogată și complexă ca aceea din care se hrănește inspirația unui mare poet; și baroc sau nu, simbolist sau nu, Apollinaire este, înainte de orice, un mare poet: un mare poet elegiac, dar care transcende toate categoriile esteticii... Lamartine n-a fost nici primul, nici ultimul poet elegiac; ultimul se poate afirma că este Apollinaire. Dacă elegia se definește ca poem de inspirație tristă și duioasă, dacă ceea ce a scris mai bine Apollinaire, ceea ce ne emoționează mai mult la el, ceea ce i-a creat popularitatea dezvăluie elegiacul astfel conceput, Apollinaire a fost ultimul nostru poet elegiac; cu el s-a terminat evoluția care de la Chénier și Lamartine a continuat până la Verlaine.

Scanned with OKEN Scanner

„Trebuie ca numai inima să vorbească în elegie" — afirma Boileau. Poate ar fi dezaprobat libertăţile ce şi le îngăduie Apollinaire faţă de regulile stabilite, dar nu i-ar fi contestat calitatea de poet elegiac, căci numai inima vorbeşte în acelea din poemele lui Apollinaire care merită să fie numite elegii. Alte poeme ale sale nu se încadrează în această definiţie ; sunt poemele profetice sau de război ; în general, ele nu sunt cele preferate, deşi nu le lipsesc nici graţia, nici delicateţea şi ţâşnesc din ele lirismul cel mai original, cel mai agreabil, cel mai îndrăzneţ ; plac mai multe versurile în care poetul şi-a cântat iubirile şi tristeţile. Dintre toate genurile poetice, elegiacul este singurul care păstrează favoarea publicului. Apollinaire îi apare ca ultimul reprezentant. Nimeni nu i-a urmat în această funcţie. Poezia sentimentală s-a sfârşit cu el. Este un mare poet, deoarece un mare poet are două calităţi primordiale dezvoltate în cel mai înalt grad : emoţia şi cântecul puse în slujba unei rare puteri de sugestie şi de revelaţie ; şi în zadar s-a înverşunat — ca şi cum ar fi pus rămăşag — să le diminueze, să le anuleze în profitul unei noi frumuseţi foarte nesigure despre care până la sfârşit el însuşi începea să se îndoiască, dar în slujba căreia se considera angajat . . . ; căci muzica şi acea inefabilă simpatie graţie căreia poetul împărtăşeşte tristeţile şi bucuriile oamenilor, semenilor săi — comunicându-le pe ale sale — îi asigură nemurirea.

Auzim uneori vorbindu-se despre legenda lui Apollinaire, ceea ce ar reveni să se spună că el a devenit un personaj legendar şi n-a existat aşa cum îl zugrăvesc cei care l-au cunoscut (. . .). Dar pentru noi care i-am fost prieteni şi despre care se spune că i-am fi creat această legendă, ea nu există şi n-a existat niciodată, ea este opera acelora care interpretează mărturiile noastre. Nu şovăim să afirmăm că Apollinaire a fost superior legendei sale (. . .)"

André Billy, din prefaţa la volumul: *Apollinaire, Opere poetice* colecţia Pléiade, 1955, fragmente reproduse în „Secolul 20", 1968, nr. 10, p. 96—97, în româneşte de Alexandru Baciu.

ALEKSANDR ALEKSANDROVICI BLOK — Rusia

(1880–1921)

„Începuturile sale poetice mărturiseau influenţa simbolismului care, în ultimii ani ai secolului al XIX-lea, era predominantă în lirica rusă. Mai mult, concepţia „artei pentru artă", exprimată adesea de tânărul poet, se

însoţea cu unele idei despre om şi despre destinul lui, provenind direct din Nietzsche...; gândirea lui a fost influenţată, la început — mai presus de orice direcţie poetică —, de misticismul lui Vladimir Soloviov[1].

Cel dintâi volum de poezii al lui Blok, *Stihi o prekrasnoi dame (Versuri despre frumoasa doamnă*, 1904), cuprinde numeroase aluzii la filozofia lui Soloviov; cartea este, după propria definiţie a poetului, „simbolistă". Personajul central este deopotrivă o femeie reală (fiica vestitului chimist Mendeleev, care avea să devină soţia lui Blok) şi o întrupare a principiului frumuseţii, aliat cu conceptul de înţelepciune divină, *Sofia*, cum purta numele această idee în cărţile lui Soloviov (...).

Dar trăsătura versurilor este apropiată mai ales de modelele aparţinând secolului al XIX-lea; limbajul poetic este de o simplitate care sugerează mai curând stilul prerafaeliţilor englezi decât metafora lui Rilke sau Yeats, scriitorul cu care a fost comparat nu o dată... Încă din 1901 (avea atunci 21 de ani), Blok vorbea despre „un duh cu faţa albă" care rătăceşte prin locurile familiare poetului, dar este alungat de puterea femeii iubite. Imediat însă, după publicarea *Versurilor despre frumoasa doamnă*, s-a produs o violentă criză morală: duhurile „cu faţa albă" au invadat poezia lui Blok care începea să se socotească lovit de blestem. Figura centrală a soţiei se transformă în aceea a unei vrăjitoare care nu mai păstrează nimic din frumuseţea angelică de odinioară (...)

Poetul căuta noi valori care să întrupeze faptele binelui simbolizat cândva de frumoasa doamnă a celor dintâi versuri ale sale (...)

Forţa pozitivă, capabilă să înlocuiască visele de odinioară, era — credea Blok — *muzica*, înţeleasă ca o noţiune complexă, semnificând eliberarea de emoţii, inspiraţie poetică sau, în plan social, eliberarea umanităţii, revoluţia. Într-un amestec îndeajuns de confuz de concepţii, acestei idei i se alătură un fel de patriotism mistic: Rusia era privită ca o nouă întrupare a Frumoasei Doamne de odinioară, ca o forţă care armonizează *muzica* (..)

Blok visa la o adevărată cruciadă, la „întemierea unei noi credinţe"; dar visurile sale nu îmbrăţişau numai această latură spirituală a realităţii (sau, cum s-a spus, a „irealităţii"): ele conturau şi viziunea unor gigantice uzine care să se înalţe pe pământul Siberiei şi să aducă Rusiei belşugul, „întrecând civilizaţia tehnică a Occidentului".

Această transformare era necesară, în măsura în care viaţa oamenilor era, în ochii lui Blok, sordidă şi exasperantă (...)

---

[1] Vladimir Sergheevici Soloviov (1853—1900) — filosof, teolog şi poet rus, precursor al simbolismului în ţara sa, autorul unor poeme de inspiraţie religioasă.

Scanned with OKEN Scanner

/ prin / 1911 (...) Blok începuse a fi obsedat de gândul morții. „Frumoasa doamnă" nu mai era numai întruchiparea țării natale, ci — printr-un sistem complicat de metafore — o alegorie a morții (...)

Tema / morții / revine frecvent în poezia lui Blok, însoțită cu aceea a regretului pentru copilăria pierdută (...)

Pe câmpia de la Kulikovo, considerată de mulți comentatori, dacă nu cel mai reprezentativ poem al lui Blok, în orice caz un moment crucial al evoluției sale poetice, cuprinde și proorocirea evenimentelor revoluționare (...) Imaginea Rusiei patriarhale îi ia locul alta nouă, aceea a patriei confruntate de violente conflicte sociale, de tragedia războiului (...)

Pământul Rusiei, cuprins de focurile luptei, va reveni din ce în ce mai des în versurile lui Blok ; ciclul *Țara mea* (din care face parte și *Pe câmpia de la Kulikovo*) va înfățișa această priveliște atât de diferită de aceea a primelor poeme ale lui Blok (...) Tonul (...) devine predominant profetic. Dar sentimentul care caracterizează poemele este acela al unei iubiri fără speranță pentru „Frumoasa doamnă", simbolizată acum de figura iluminată de suferință (...)

Poemul *Cei 12* este o dovadă a / unui / amestec de entuziasm revoluționar și de simbolistică mistică, aceasta decurgând, în bună măsură, din viziunea mai veche a poeziei lui Blok, în centrul căreia stătea „Frumoasa doamnă", în ipostazele ei multiple (...)

Mai puțin aluziv (și, poate, mai programatic) este poemul *Sciții*... ; el este, de fapt, un pandant al *Celor 12*. Dar, nici de această dată, concepțiile lui Blok nu sunt mai limpezi ; el se adresează Europei, vorbind din unghiurile slavofiliei, amenințând-o cu o „invazie înspăimântătoare a sciților". Rusia este „un sfinx" care „revarsă sânge" și ai cărui ochi „privesc, privesc, privesc" restul continentului „cu o dragoste de piatră și cu ură". Se deslușesc aici ecouri din Dostoievski (...) cuvintele lui Blok au o rezonanță sălbatică. În concepția lui, Europa merită pedepsită, orașele incendiate, catedralele prefăcute în grajduri, peste toată această viziune de spaimă, înălțându-se mirosul cărnii arse (...)

Blok a murit în 1921 (...) O dată cu el dispărea cel mai de seamă reprezentant al școlii simboliste ruse din care el a socotit întotdeauna că face parte deși, în ce-l privește, numai cu greu s-ar putea stabili un curent literar căruia să-i aparțină această creație cu un sunet atât de personal și difuz (...)"

Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 161—167, 169—170.

Scanned with OKEN Scanner

TUDOR ARGHEZI (pseudonim pentru Ion N. Theodorescu) — România

(1880–1967)

„Arghezi n-a avut, ca poet, o activitate continuă. A debutat la 61 ani, într-o obscură revistă macedonskiană, „Liga ortodoxă" (1896) (...) În acest moment, sub direcţia patronului literar, precocele începător compune unele poeme cu armonii imitative, în sensul simbolismului instrumental (René Ghil[1]) /.../; şi în anii următori, 1897—1898, scăpat de sub controlul maestrului, care-l unsese cu o recunoaştere publică, răsunătoare în pustie, tânărul poet se mai arată ispitit de aceleaşi metode muzicale („Revista modernă", „Viaţa nouă"). După acest debut, foarte promiţător, poetul dispare timp de şase ani din publicistică. Când publică din nou, la revista de sub conducerea nominală a lui V. Demetrius („Linia dreaptă", 1904, cinci numere bilunare), poeziile lui, desprinse cu titlurile în cifre, dintr-un ciclu numit *Agate negre*, învederează emanciparea de sub tutela maestrului, sarcastic ironizat în articolul program, despre *Vers şi poezie*. Totuşi, fără a mai fi instrumentalist, poetul cultivă versul fluid, şerpuitor, de certă sugestie muzicală şi se arată influenţat de Baudelaire, ca şi de unii din epigonii lui, în caracterul macabru al unor inspiraţii; în articolul teoretic, capital pentru cunoaşterea esteticii argheziene, se ia apărarea simboliştilor stigmatizaţi cu porecla de decadenţi, dar se respinge versul liber, cu recomandarea rimei, care „face dialectica lucidă şi-i decorează spiralele"; într-adevăr, *Agate negre* obţin apreciabile efecte de fluiditate prin pivotarea uneori a unei strofe de până la opt şi zece versuri, numai pe două rime, în scopul mărturisit. Substanţa liricei e în acel moment un romantism frenetic, pendulând între macabru şi suavitate, cu accese de retorism hamletic (...).

Înainte de a-şi face însă un nume, prin acest nou debut, mai personal decât precedentul, poetul care-şi scrisese versurile în chiliile mănăstirii Cernica şi ale Mitropoliei din Bucureşti, ca ierodiaconul Iosif N. Theodorescu (cu semnătura literară T. Arghezi), părăseşte o dată cu cinul, şi ţara, expatriindu-se în Elveţia. În timpul acestei pauze, poetul îşi caută o altă formă de vers şi îşi limpezeşte neliniştea, dar nu se gândeşte să publice. Fără să-l consulte, N. D. Cocea îi publică primul număr din „Viaţa socială" (februarie 1910), un manifest liric de vehemente versuri, incendiare, dar şi constructive (...) Era un fragment din manuscrisul autograf (*Rugă de seară* în *Cuvinte potrivite*), păstrat într-un sul, al *Agatelor negre*. Poetul trimite din El-

[1] René Ghil (1862—1925), poet francez, de orientare iniţial simbolistă, apoi personală, spiritualist-mesianică, şi eoretician al poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

veţia şi alte noi bucăţi, de un accent mai temperat, care apar alternativ cu crâmpeile din poemul primei tinereţi (...)

După război, Arghezi se face remarcat de moderniştii de la „Contimporanul" şi revistele anexe, care-l revendică pentru energia colţuroasă a unora din ultimele poezii (...) şi sinceritatea unor viziuni de infern uman (...), precum şi pentru principiul economiei verbale, enunţat într-un articol program din „Cugetul românesc" şi ilustrat cu proprii exemple. Poetul răscoleşte limba şi frământă versul, după legile temperamentului său, fără a milita pe o poziţie de avangardă literară (...)

Pe măsură însă ce notorietatea poetului Arghezi creşte, în preajma apariţiei *Cuvintelor potrivite* (1927), se statorniceşte şi faima lui de autor dificil (...)

Mult mai târziu, după ce poetul îşi va tipări *Flori de mucigai* (1931) şi *Cărticică de seară* (1935), în ediţia definitivă, *Versuri de seară*, când bătălia în jurul lui Arghezi, stârnită de apariţia *Cuvintelor potrivite*, se încheiase favorabil, cu ralierea lui E. Lovinescu la frontul criticii tinere, N. Iorga a redeschis campania, de o parte pe calul de bătaie al pretinsei imoralităţi a poeziei, pe de alta, pe tema neinteligibilităţii ei (...)

Obscuritatea lui Arghezi decurge în primul rând din nerespectarea logicei formale. Fără a fi ilogic şi neraţional, dintr-o orientare către subconştient, ca suprarealiştii, poetul român nu compune poema cu gradaţia logică, scumpă profesorilor. Poemele lui reprezintă adeseori stări de conştiinţă succesive, cu ruperea punţilor de legătură ale tranziţiilor (...)

Obscuritatea e (...) rezultatul unei nepotriviri nu între viziunea şi expresia poetului, ci între sinteza propusă de poet şi facultatea de percepţie lirică a cititorului. Aşa pusă, chestiunea atrage punerea în discuţie a raporturilor dintre text şi cititor (...)

Tudor Arghezi s-a format în ambianţa simbolismului francez, pe lângă estetişti intransigenţi ca Al. Macedonski şi Al. Bogdan-Piteşti. În profesiunea sa de credinţă din 1904, asupra importanţei căreia atragem din nou luarea aminte, îl vedem preocupat, cu 20 de ani înaintea celebrei dezbateri stârnite de abatele Brémond, de a izola noţiunea de poezie „pură" (chiar termenul de „poezie pură" e, la Arghezi, în finalul articolului din „Linia dreaptă"), de parazitările anecdotei, ale umorului, ale declamaţiunii dramatice, ale gândirii filozofice şi ale descrierilor oţioase. Rolul poetului, prin limbajul versului, este „de a pune poezia interioară a altuia, în stare se spasm şi de ondulare către nelimitat", de a stârni amintirile şi de a ataca în cititor „senzaţiunile somnolente". În acest moment, Arghezi concepe în poem un fel de traducător ideal al emoţiilor care dormitează în fiecare din nou. Accentul era pus pe fondul comun de emotivitate, în sensul vieţii morale afective, rezumată pe amintire, pe cortegiul de regrete şi nostalgii. *Agate negre* erau construite pe echilibrul nestabil dintre macabrul decadent şi suavitatea sentimentală. Poetul îşi alcătuieşte o estetică, atestând pe scriitorul matur, dar

Scanned with OKEN Scanner

versurile lui mărturiseau o criză de creştere, nestrăbătută până la capăt şi nedepăşită. Remarcabile, în aceste versuri fluente, agitate de chestionarul frenetic al absolutului, specific adolescenţei, sunt ivirile sporadice ale unor notaţii lirice, în care-l găsim prefigurat pe Arghezi, în fizionomia maturităţii sale masive: „ploaia, baltă de otravă", „părul, plantă de infern" sau „crep de doliu", ori „râu de jale" *(Litanii)*, *amintirea* „o cămilă brăzdând nisipurile-n mers", luna bolnavă „culcată peste-un pachet zdrenţos de vată", iar ocazional parnasian (...)

Obscuritatea lui Arghezi, în momentul maturităţii, e adesea produsă de o notaţie lirică neaşteptată, şi care nu pare a face corp cu textul (...)

Procedeul de a nu numi lucrurile pe numele lor este simbolist, rezemându-se pe sugestie. La Arghezi, întrebuinţarea lui nu e sistematică; iar atunci când se produce, şi oferă dezlegarea până la urmă (...)

Simbolul înfăţişează alteori cauza relativei obscurităţi (...)

Condensarea extremă, în numele principiului economiei verbale, întunecă interesul mai ales în împrejurarea când poezia conţine nucleul anecdotic al unui roman de dragoste (...)

Poezia lui Arghezi nu îşi afirmă decât cu totul accidental şi mai ales în tinereţe, înclinaţia către enunţarea conceptelor; în lirica lui nu a încolţit ambiţia de a-şi adăuga o coardă nouă: poezia de gândire (...)

Am spus că poezia lui Arghezi nu îşi dă în vileag ambiţii filozofice; în schimb, îşi pune uneori în mişcare un alt resort: acela normativ. Preocupare etică? Oricât ar părea de curios, răspunsul nu poate fi decât afirmativ. Din lectura poeziei lui Arghezi desprindem câteodată recomandări de a face sau de a nu face un lucru (...)

Înfăşurată în metafore, gândirea etică a poetului evită formulările abstracte: izvor nou de dificultăţi, numai pentru cititorul nedeprins de a descifra limbajul figurat.

Poezia obscură, în genul aceleia cultivată la noi de Ion Barbu, mai ales în faza ultimă a carierei sale lirice, implică o preocupare permanentă, din partea autorului, de a-şi făuri un limbaj impenetrabil, căruia cititorul îi poate resimţi vraja muzicală, fără a-i fi însă îngăduită iniţierea (...) Manuscrisele lui Arghezi, precum şi cercetarea paralelă a variantelor sale, nu prezintă acest fenomen, de prelucrare conştientă în sensul ermetic. Poetul *Cuvintelor potrivite* nu practică ermetismul (...)

Obscuritatea lui Arghezi, în ultimă analiză, nu este decât efectul de perspectivă a cititorului, neadaptat la climatul liric şi la peisajul sufletesc al poetului. Mesajul lui Arghezi nu e obscur pentru că autorul şi-l doreşte ast-

Scanned with OKEN Scanner

fel, ci pentru că este în stăpânirea unei personalităţi atât de complexe şi contradictorii, încât lectorul se loveşte la tot pasul de accidentele tărâmului moral necunoscut (...)

Problema omului şi a destinului a fost pusă de Arghezi în *Agate negre*; de atunci înainte, ea nu s-a pierdut niciodată din câmpul privirii spirituale (...)

Detractorii poetului (...) n-au vrut să ţină seamă, ca material de inspiraţie vulnerabil, decât de sectorul infernului arghezian, spre a scoate cât mai multe dovezi despre caracterul „pornografic" al operei. Sectorul paradisiac e însă mult mai întins, în *Cuvinte potrivite*, decât bolgia infernală, care se multiplică în *Flori de mucigai*, de unde nu lipseşte ceremonialul creştinesc, din *Cântec mut*; iar în *Cărticică de seară*, poetul descoperă trăsătura de unire dintre cer şi pământ, în fericirea casnică a unui bucolism regăsit, de o încântătoare frăgezime, corespunzând gingăşiei de simţire a iubirii paterne din *Cartea cu jucării*, care o precedase; tot în *Cărticică de seară*, poetul pune capăt crizei morale dualiste, prin afirmarea unui panteism viguros şi mai ales a unui solidarism (...) În *Hore* se afirmă, alături de vâna inventivă din *Cartea cu jucării*, euforia unei bonomii, născută din bucuria paternităţii şi închinată copilăriei; bonomie care se amplifică şi variază, arătându-se compatibilă cu accentul pamfletăresc. Am desemnat oarecum graficul temperaturii morale argheziene, în sensul unei evoluţii salubre şi tonice, cu afirmarea pârghiei sufleteşti a familiei; oricât ar fi de reală această curbă, ea nu suspendă febricitatea unui suflet multiplu şi complex, neliniştit şi frământat, contradictoriu şi paradoxal, în care se pot recunoaşte sindromurile omului modern. Din direcţia morală a unui grup de poezii argheziene, nu putem, aşadar, trage încheierea unui proces sufletesc definitiv, pentru că momentele sufleteşti ale autorului sunt provizorii şi nestatornice; când am crezut a surprinde un capăt de drum, n-am întrevăzut, în realitate, decât un popas. Despre puterea de primenire a temelor, ca şi a momentelor sufleteşti, stă mărturie întreaga lirică argheziană, în care patetismul se învecinează cu umorul, demonismul cu credinţa smerită, sarcasmul cu bonomia, ironia cu ingenuitatea, invectiva cu slăvirea ş.a.m.d. A-l considera pe Arghezi într-o formulă, înseamnă a închide privirea asupra unor tărâmuri numeroase de sensibilitate, reţinând unul singur, pentru a-i găsi eticheta confortabilă (...)

Şerban Cioculescu, *Introducere în poezia lui T. Arghezi*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 8—12, 14, 16, 18—22, 26—29, 57, 79—81.

Scanned with OKEN Scanner

GEORGE BACOVIA — (pseudonim pentru G. Vasiliu — România)

(1881–1957)

„(...) poezia bacoviană deține, prin postulatul ei tragic, o virtualitate profund contemporană (...)

Tragismul bacovian are comun cu viziunea modernă a tragicului caracterul cotidian al obârșiei și sensul său general (...); tragicul este conceput în ultimă instanță ca ipostază supremă a blestemului de a trăi, ca o ispășire (...)

Pentru Bacovia, moartea (...), dată odată cu nașterea, (...) se află la capătul vieții, în sensul în care cuvântul desemnează în limba română și sfârșitul și începutul proceselor. (A ajunge la capăt și a o lua de la capăt). Umbră permanentă, moartea este instalată în intimitatea ființei, unde acționează cu o forță corupătoare, printr-un asediu lent, insinuant, nelăsând victimei nici o iluzie...; / poetul /, când își calmează suferința existențială sau înregistrează simptomele descompunerii cosmice, se are în vedere pe sine, și grija, parcă, de a nu fi suspectat că se erijează în exponent al sentimentelor altora (...)

Bacovia, rămânând dependent de simboliști, prin limbaj și prin conștiința eului, se desparte net de ei întrucât subminează prestigiul intangibilei instanțe. Nu cristalizarea, ci disoluția eului, o dată cu aceea a universului, alcătuiește substanța poeziei sale, obsesia, focarul spaimelor ce-l devoră și împotriva cărora se încordează cu succes alternativ. Poziția e trakliană, expresionistă, dar Trakl și expresionismul sunt vestitorii de elecție ai sensibilității contemporane. Teroarea în fața lumii convulsive se conjugă la Bacovia cu înclinația de anonimizare, de anulare a ființei, prin retragerea din spațiu și timp, prin refugiul la periferie, în odăile minuscule, în pivnițe, pe câmpuri acoperite de zăpadă, sau în epocile preistorice, pierdute. Poet saturnian, sumbru, chinuit și îndoit în sine, Bacovia se manifestă prin impulsuri proprii conștiinței moderne (...)

Bacovia, care și-ar fi putut însuși invocația lui Baudelaire: „Ah, Seigneur! donnez-moi la force et le courage / De contempler mon coeur et mon corps sans dégût"[1], a verificat pe corpul semenilor, pe fața iubitei, în propria somatică, alterarea sensibilității, eclipsele de luciditate, golurile de memorie,

[1] „O, doamne! dă-mi curajul și vlaga minunată / Să-mi pot privi și gândul și timpul nescârbit!" — *Un voyage à Cythère — O călătorie în Cythera*. Traducere: Al. Philippide.

fisurile puterii de asociație a limbajului, în cadrul unei reducții progresive la scara vegetală sau minerală. Poetul se simte veșnic alunecând, căzând, atras în golul gravitației ca o simplă piatră, ca un obiect diminuat, ca o jucărie minusculă. Comparațiile cu frunza smulsă și târâtă, cu păsările ce foșnesc ca o cârpă, au în vedere nu numai o condiție morală, ci și un statut ontologic, în care „catalepsia", zacerea, simbolizează treapta din urmă a regresiunii (...). Pentru Bacovia (...), solitudinea, în loc să consolideze și să patenteze individualitatea, o minează (...); eroul bacovian încearcă soluțiile fugii de sine, ale evadării. Ce altceva decât o tentativă de a scăpa din celula eului reprezintă periplul continuu al poetului, rătăcirile lui furișe, nocturne, pe străzile dosnice, cu incursiuni precaute, de vietate hăitută, în piețele publice, și aventurările la marginea orașului ? (...)

Orașul poetului român se configurează după prototipul spațiului ermetic. Dizolvându-și coordonatele localizatoare, el se abstractizează, capătă o dimensiune atât de generală, încât simbolizează condiția infernală a omului modern. Un infern asimilat în întregime cotidianului tern, stagnant, scufundându-se lent într-o mizerie nu numai socială șl morală, ci și filosofică și existențială. Omul, aruncat într-însul, nu *există*, *este*, atât cât este obiectul, unealta, planta sau piatra : parte anonimă a materiei, beneficiind de eternitatea vidă a lucrurilor substituibile oricând unul altuia (...); infernul acesta proiectează inițiative inexplicabile sau semne ale unei practici tulburătoare (...); luciditatea își pierde frânele, se dezarticulează în favoarea ființei „subterane", a puterilor dezordinii, coșmarului și nebuniei, blânde ori isterice (...).

Provincia bacoviană, hipostaziată, devenită zonă simbolică pentru exilul absolut (social, moral, existențial) al omului, integrează viziunea modernă a orașului (...)

Natura, a cărei prezență intensă în poezia bacoviană ar putea să-i dezmintă caracterul fundamental de infern urban, sprijină în realitate conceptia generală. Acțiunea ei, contribuind din plin la corupția universului, la extinderea imperiului morții asupra insului, ratifică și chiar adâncește eșecul acestuia. Constantă este ostilitatea pe care coșmarul o manifestă prin revărsările diluviale, depozitele de zăpadă polară, prin ariditatea verii sau efectele pustiitoare ale toamnei (...) În cadrul poeziei noastre, dominate de adoratia naturii, lirica bacoviană înseamnă o tentativă de desacralizare a mitologiei cosmice (...)"

Mihail Petroveanu, *George Bacovia*, București, Editura Cartea Românească, 1972, p. 317, 322–327, 331–332.

Scanned with OKEN Scanner

JUAN RAMÓN JIMÉNEZ — Spania

(1881–1958)

„A trăit prin și pentru poezie, dăruită cu totală devoțiune unei munci tenace de purificare necontenită a operei sale. Timp de peste o jumătate de secol, cât se desfășoară această muncă neobosită..., el a fost pentru mai multe generații de poeți — de la modernismul începutului de secol până la școlile de avangardă — scriitorul venerat, Poetul prin excelență, „maestrul indiscutabil", cum îl numea Rafael Alberti...

Locul lui Juan Ramón Jiménez în poezia europeană a primei jumătăți de secol se află printre succesorii iluștri ai simbolismului, alături de Rilke, Apollinaire, Ezra Pound, Saint-John Perse, Benn, Ungaretti, Eliot. În ambianța literară spaniolă, el împarte cu Antonio Machado gloria de a domina cu autoritate primul sfert de secol de poezie și de a fixa direcțiile ei de dezvoltare până în zilele noastre (...). Îi unea în primul deceniu al secolului credința că la baza poeziei trebuie să stea o emoție profund omenească. Mai târziu au apucat pe drumuri diferite, Machado evoluând spre o poezie „obiectivă", iar Juan Ramón Jiménez spre o poezie esențială. Această evoluție a fost expusă de el însuși în poezia *Eternități*: „A venit, întâi, pură / învești mântată în inocență / cu straie bogate / și, fără să-mi dau seama, am început s-o urăsc. / A ajuns apoi regină / Încărcată de podoabe... / Ce trufie strălucitoare și deșartă! / Dar iată că a început să se dezbrace / și eu i-am zâmbit. / A rămas cu tunica inocenței dintâi. / Am crezut din nou în ea. / Și-a scos tunica și mi-a apărut nudă... / Ah, pasiune a vieții mele, poezie / nudă, a mea pentru totdeauna!"

Trufașa regină încărcată cu podoabe deșarte este poezia modernistă, somptuoasă și sonoră, de care Juan Ramón se desprinde bucuros revenind la „inocența dintâi", la simplitatea și spontaneitatea poeziei nude, esențiale (...)

Dar împărțirea aceasta netă a operei în două etape nu trebuie exagerată. Opera lui Juan Ramon Jiménez impresionează în primul rând prin unitatea ei fundamentală. Deosebirea între prima și a doua etapă provine nu dintr-o schimbare survenită în sensibilitatea poetului, ci dintr-o eliminare treptată a podoabelor inutile, dintr-o esențializare continuă obținută în urma unei severe operații de depurare. Printr-o disciplină riguroasă, încearcă să obțină totalitatea la care aspira, eliminând elementele concrete, perisabile, renunțând la anecdotă, la epic, la metaforele ornamentale. Ca urmare a înlăturării acestor elemente superflue, poeziile sale devin „exemple ideale, absolute" de lirică. Căci forma nu este veșmânt exterior, ci expresie a esenței, structură interioară. Perfecțiunea în artă este pentru Juan Ramón Jiménez spontaneitatea, simplitatea la care ajunge spiritul cultivat. Între sentiment și intelect nu vede o prăpastie, ci o punte. Inteligența trebuie să vegheze

Scanned with OKEN Scanner

instinctul. Simplitatea se obține prin precizie, prin proprietatea termenilor („Inteligență, dă-mi numele exact al lucrurilor!"). Spontaneitatea momentului de inspirație trebuie purificată printr-o activitate conștientă. „Arta este spontaneitatea supusă conștiinței", spune el într-un aforism.

Procesul de creație al poetului a fost în toate etapele același. Poezia este pentru el activitate prin excelență spirituală, și spiritualitatea artistică nu se confundă cu spiritualitatea naturală. Înțeleasă astfel, spontaneitatea poetică nu e înăbușită de reelaborarea la care Juan Ramón Jiménez își supune versurile, purificându-le pentru a atinge frumusețea absolută. Din acest punct de vedere — poziția sa e tot atât de spontană în faza emotivă ca și în faza intelectuală și abstractă de mai târziu (...).

(...) poezia muzicală și sentimentală din tinerețe / e / plină de note crepusculare și melancolice (...).

Poezia din faza intelectuală este evident mai greu accesibilă. Dificultatea poemelor din *Dios deseado y deseante* decurge din caracterul special al experienței spirituale pe care o comunică. Singura realitate de care se ocupă poetul e acum lumea experiențelor intime. Se ajunge astfel la un subiectivism absolut. Tema centrală a acestor poeme este teama de moarte. Dorind să se confunde cu natura eternă, sufletul devine conștient de condiția lui trecătoare. Cuprins de neliniște în fața neantului, poetul aspiră să se salveze printr-o stare de extaz, în care ajunge să se identifice cu frumusețea contemplată și atinge astfel o momentană „eternitate".

Dacă în *Animal de fondo (Animal de fund)* consemna mai mult o aspirație spre starea de extaz, în *Dios deseado y deseante* atinge această stare. După propria sa mărturisire, ea constă într-o bucurie profundă, o pace sufletească, o euforie produsă de comunicarea pasionată dintre frumusețea pe care o contemplă și conștiința care percepe această frumusețe. Se realizează astfel o identificare a sufletului *(dios deseado)* cu frumusețea lumii — îndeosebi cu cerul și marea —, pe care o numește *dios deseante*, fiindcă această lume exterioară, pe care o simte dintr-o dată divinizată, nu e o lume indiferentă, străină, ci îl dorește, face parte din el. O asemenea experiență mistică, dată fiind natura ei infernală, rămâne incomplet înțeleasă chiar de cei care o încearcă. Ea poate fi cel mult intuită de cineva care a trăit o emoție asemănătoare. La aceasta se adaugă obscuritatea voită ținând de „viciul baroc" care, după cum singur mărturisește, îl ispitea adesea. Expresia barocă alternează cu expresia simplă, esențială, care din 1916 a fost caracteristică stilului său (...)

(...) Juan Ramón Jiménez / e / un poet dramatic și grav, de mari adâncimi spirituale. Poezia sa de maturitate este expresia luptei necontenite a omului de a ieși din închisoarea în care e condamnat să trăiască, un efort titanic de a-și depăși propriile limite."

Andrei Ionescu, *Juan Ramòn Jimenez*, în *Istoria literaturii spaniole*, (II), Universitat a din București, 1975, p. 1192—1197.

Scanned with OKEN Scanner

UMBERTO SABA — Italia

(1883–1957)

„Deși poet fecund, activ continuu din 1900 și până la sfârșitul vieții, Umberto Saba este totuși autorul unui singur uriaș volum de versuri, *Cantonierul*. Fiecare nou ciclu sau culegere, alcătuite pe parcurs, timp de peste jumătate de veac, se află mereu integrate — cu adaosuri și continuări — în această unică creație lirică cu caracter deschis și, deci, cu perspective de creștere la infinit (...).

(...) unitatea *Cantonierului* provine din caracterul său *autobiografic*, determinare ce ar corespunde numai noțiunii de *subiectiv*, dar nu și aceleia de *liric* (...).

Faptul nu exclude, totuși, și existența, ba chiar precumpănirea, unui filon pur liric, care-i străbate cartea și-i dă coloratura de fond. Lirismul său se vede, însă, adesea fecundat de existența din afară — fiecare cu povestea sa — de acele „chipuri" dragi ce-i declanșează valul afectiv de bunătate și de simpatie umană, extins, în accentele sale culminante, la multitudinea de vieți anonime (...) Cu aceeași fervoare cu care naturismul romantic năzuia la contopirea dintre *om* și *natură* (...) năzuiește și Saba la contopirea dintre *om* și *oameni*, printr-un ideatic proces simpatetic, însă pe o superioară treaptă umanistă...

Programul lui Saba este de o sinceritate netăgăduită, și, ca atare, incompatibil cu vreun subterfugiu sau cu vreo formă de disimulare. El nu întrebuințează fondul verbal — totuși nou pentru poezie — al termenilor uzați din vorbirea vie, ci ceea ce se dovedește mult mai dificil spre obținerea efectelor — poetul face apel chiar la cuvinte poetice devalorizate, de o îndelungată uzură literară. Avem aici un act de mai mare curaj decât găsirea celor mai izbăvitoare forme inedite; faptul implică, în orice caz, supunerea la un mare risc. De aceea, în versurile (...) „am iubit cuvintele tocite pe care nici unul nu le îndrăznea", Saba avea perfectă dreptate să accentueze tocmai aspectul temerar al artei sale poetice.

Și într-adevăr, poetul a plătit adesea tribut acestei neconcesive îndrăsneli (...) Dar în schimb — și, din fericire, aceasta se întâmplă iarăși adesea — când vibranta tensiune interioară ajunge până la „spasm", orice dificultate cedează; iese atunci o poezie trecută prin cea mai grea probă a focului — o poezie fără nici un echivoc, *mare*, unde nu mai poate fi suspectă poziția pe cât de avantajoasă pe atât de aleatorie, dată de limbajul ingenios dar, neinspirat (...). Pe de o parte, intransigenta sa poziție în adoptarea unui limbaj din cele mai elementare în momentele de pletorică inventivitate lexicală și de relații obscure între cuvinte, pe de altă parte cultivarea mo-

Scanned with OKEN Scanner

destă dar fermă a autenticei simțiri intime sub o zodie de excrescent cerebralism liric, fac dintr-însul un poet al viitorului, o mare figură de precursor (...)

Poetul a fost un frământat, ca și mulți alți confrați ai săi, trecuți prin vicisitudinile veacului nostru (...). Spre deosebire, însă, de unii contemporani ai săi, el a urmărit să depășească îndoiala, neliniștea, groaza, dezorientarea, haosul printr-un efort către armonie și către melancolică seninătate (...): Saba rămâne un profet al vieții care va trebui să-și regăsească echilibrul (...)"

Edgar Papu, *Umberto Saba și Triestul*, în volumul: *Fețele lui Ianus*, București, Editura Univers, 1970, p. 167–169, 175–177, 186–187.

WILLIAM CARLOS WILLIAMS – S.U.A.

(1883–1963)

"William Carlos Williams... încerca să arunce o punte între Pound și Yeats, reprezentanți ai unor direcții opuse. Într-un poem publicat în 1929, el crea un peisaj miniatural, în spiritul așa-numitei „naivități" a primilor pictori americani care era, însă, asemănătoare aceleia din poemele de tinerețe ale lui Yeats (...)

Concentrarea imaginii este aceea a lui Pound, fără — însă ca Williams să atingă zonele ermetice ale poeziei (...) pentru că se păstrează în descripția exactă; el a fost comparat cu „*Laocoon* al lui Lessing", un realist care luptă să se salveze de șerpii idealului (...)

Procedeele imagiste ale lui Pound sunt aplicate la o viziune foarte apropiată, s-ar spune, de *pop-art*-ul care se va dezvolta în pictura americană câteva decenii mai târziu. Pornind de la premisa poetului *Cantos*-urilor (pe care Willams o formulează mai precis: „nu sunt idei decât în lucruri"), un poem care este *Paterson* reconstituie atmosfera străzii americane, cu reclamele ei nenumărate, cu agitația ei necontenită. Willams proiectează literele uriașe ale reclamelor pe fundalul epic al poemului, realizând un fel de colaje ce amintesc de viziunea cubistă (...)

În prefața la *Paterson*, poetul afirma: „omul este, în el însuși, o ființă începându-și viața, căutând, înfăptuind, încheindu-și existența în același

chip cu diversele înfățișări ale fapturilor dintr-un mare oraș; mă refer la orice oraș mare, la toate amănuntele ce pot fi făcute să exprime cele mai intime convingeri". E aici ceva din viziunea lui Whitman, din amploarea ființei umane.

Personajul poemului e un orășel de pe Passaic River, așa cum, la Masters, fusese Spoon River. În centrul acestui peisaj patriarhal se află Noah Faitoute Paterson, arhitect, poet, constructor, a cărui evoluție spirituală e influențată de un „genius loci" al orașului, așa cum preludiul lui Wordsworth[1] sugera conturarea unei conștiințe poetice sub nemijlocita înrâurire a zeității locale. S-ar putea, de asemenea, aminti modul în care James Joyce identifica Dublinul său natal cu miticul cârciumar ale cărui vise alcătuiesc substanța simbolică a *Veghei lui Finnegan*. Ideea incomunicabilității constituie baza filozofică a poemului."

Dan Grigorescu, *Direcții în poezia secolului XX*, București, Editura Eminescu, 1975, p. 284—286.

EZRA POUND — S.U.A.

(1885–1972)

„De numele lui Pound se leagă mișcările imagismului și vorticismului. În prima, folosind o îmbinare între parnasianism și *haiku*-ul[2] japonez, Pound creează o adevărată școală în poezia anglo-americană, preconizând alături de Hulme[3] și Ford[4] o reacție de tip neoclasic față de impresionism. Se va cultiva o poezie a juxtapunerilor de imagini statice, sever controlate sub raportul

---

[1] William Wordsworth (1770—1850) — poet romantic englez, reprezentant al „Școlii lakiste". Referința din textul critic de mai sus se face la poemul meditativ-didactic al lui Wordsworth *Preludiul...*

[2] Haiku (hai-kai) — mic poem de 17 silabe, cultivat în Japonia începând din secolul al XV-lea; are caracteristică delicatețea expresiei lirice.

[3] Thomas Ernst Hulme (1883—1917) — eseist englez, teoretician al noii poezii apărute în anii primului război mondial.

[4] Madox Ford (1973—1939) — poet, romancier și critic literar englez. Ca poet, s-a făcut cunoscut prin volumul *Collected Poems* (1914).

calificării epitetice. Precizia notației și concizia converg în direcția dobândirii unui efect prin care emoția se obiectivează fără să lase nici un reziduu sentimental. Vorticismul, manifestat mai ales în sculptură prin lucrările lui Henri Gaudier-Brzeska, va accentua latura dinamică a reprezentării realității și va ilustra tendința de deconturare și ștergere granițelor dintre obiectul aflat în plină evoluție cinetică și mediu. În ambele situații Pound ține să sublinieze că arta presupune rigoare și ardoare în urmărirea legităților ei (...)

Un creator pentru care sursa principală a inspirației poetice trece dincolo de subiectivismul propriilor confruntări cu lumea, și se constituie mai cu seamă din materialele istoriei, va fi prin excelență un traducător.

De fapt nu puțini sunt aceia care-l consideră pe Erza Pound în primul rând un traducător fără egal în epoca modernă, și numai în al doilea rând un creator notabil. Pentru Pound recrearea textului prin transpunerea în altă limbă trebuie să constituie țelul suprem al oricărei echivalări. Traducerea este în viziunea sa act critic, textul obținut fiind rezultatul superior al conlucrării dintre original și tălmăcitor, — nu o simplă aproximare, ci ceva inedit și investit cu valori noi. Traducerea este, așadar, o artă prin excelență interpretativă, ceea ce oferă un câmp extrem de întins experimentului și variațiunilor (...)

Problema poeziei „originale" scrisă de Pound este spinoasă și va rămâne mult timp deschisă atât atacurilor frontale cât și acceptărilor entuziaste, nediferențiate. Nici una din atitudini nu poate da socotință asupra vastei sale opere, întinsă pe mai bine de șase decenii(...)

Metoda de creație a lui Pound își are obârșia în personalitatea sa vulcanică, care la rându-i se organizează în jurul acelui apetit pantagreuelic pentru teme, situații sau idei aflate deja în circulație. Pound împrumută Renașterii desinvoltura cu care înțelege să preia aceste surse parțial elaborate și să-și apropie procedeele și modalitățile predecesorilor, osteneala sa zăbovind îndelung cu meticulozitate de aurar asupra acestor materiale colbuite în intenția de a le valora plinurile și golurile, restaurându-le și așezând peste ele o patină ale cărei reflexe să le imprime o personalitate aparte. Pastișa realizată lucind și parodia schițată neostentativ dezvoltă între ele un joc crepuscular de oglinzi în care regăsim din unghiuri nebănuite și frapante forme uitate ce prind a se mișca cu o neașteptată strălucire...

Opera capitală — în care maestrul demn de a fi urmat cu venerație este însuși Dante — o reprezintă suita *Catos*-urilor, poeme de largă respirație în care personalitatea poetului se desfășoară plenar (...)

În *Cantos*-uri întâlnim de fapt întreaga gamă de abordări și modalități pe care Pound le-a testat sau experimentat în poemele și traducerile sale de mai mică întindere.

Scanned with OKEN Scanner

Cantos-urile, poemul epic de proporţii gigantice început prin 1905(...), includ adesea fragmente şi de traduceri sau parafrazări după Homer, Confucius[1], Ovidiu, Dante, Browning[2], precum şi extrase din cronici şi documente istorice, tratate de economie şi jurisprudenţă, scrieri politice, filosofice sau teozofice din vechea Chină, vechea Romă, Italia epocii de înflorire a Renaşterii, epoca condotierului Malatesta din Rimini, America în primii ani ai existenţei sale republicane, în baza Declaraţiei de independenţă redactată de Jefferson, Europa echilibrelor de forţă şi tranzacţiilor bancare din mercantilul secol al 19-lea etc., etc.

Folosind tehnica colajului şi montajului de citate, Pound urmăreşte la nivel senzorial-lingvistic să creeze un poem în care juxtapunerea de texturi şi forme, de dialecte şi transliterări să constituie o realitate sensibilă prin varietate şi putere de sugestie, să ne procure plăceri de ordin estetic. *Cantos*-urile se vor refuza deci încadrării într-o schemă temporală tradiţională, cu centru de interes dezvoltat în etape şi tinzând spre un punct culminant şi spre o rezolvare a tensiunii. Schema dantescă la care aderă Pound este respectată sincronic, nu şi diacronic.

În fiecare moment şi în fiece *Canto* suntem confruntaţi cu relatări şi cu voci care ne informează asupra unor întâmplări infame, ne amintesc sentinţe aforistice de o sublimă limpezime a cugetării, ne îmbie la petreceri în zonele inefabilului concret, în care contactul direct cu formele pure ale naturii sau artei ne proiectează în sferele absolutului şi frumuseţii divine şi eterne. Citindu-le, sau, mai bine zis, parcurgându-le străbatem întinderi mai mult sau mai puţin inteligibile, cel puţin la prima luare de contact — fie ea şi atentă, dar avem permanent senzaţia confruntării cu o realitate materială, nu una contrafăcută, palpabilă şi autentică(...).

Călătorim printr-un spaţiu necunoscut şi atenţia întreagă ne este solicitată spre a observa, spre a admira perspectivele ce se deschid şi se închid pe măsură ce ne deplasăm. Senzaţia de mişcare, de acoperire, de venire în contact nemijlocit cu epoci, civilizaţii, eroi, gânditori, poeţi, artişti, de a lua act de aspectele şi grafia feluritelor limbi, din care unele transpuse în ideograme, este, când şi când, întreruptă de pasaje cu o sintaxă evidentă prin mijlocirea căreia aflăm de cutare sau cutare mit sau realitate istorică, de un mod de a reacţiona faţă de aşezările şi întocmirile sociale, sau de vreun mod de a gusta

---

[1] Confucius (Cung Fu-ţzî) (c. 551—479 î.Cr) — filosof chinez, a cărui învăţătură, cuprinsă în aforisme, a fost transmisă de discipolii săi în cartea *Lun-ii*. A fost preocupat îndeosebi de problemele de etică bazată pe principiile „jen" (iubirea aproapelui) şi „yi" (echitatea).

[2] Robert Browning (1812—1889) — mare poet englez afirmat în mijlocul perioadei victoriene (1840—1864). Versurile sale, cu caracter intelectual şi obiectivist, au reprezentat o reacţie faţă de poezia romantică.

Scanned with OKEN Scanner

frumusețea înfățișată altfel decât am avut prilejul să o contemplăm până acum. Spațialitatea poemelor constituie principala lor caracteristică. Ne aflăm dispuși undeva în sânul unui arhipeleag și navigăm liber pe toate direcțiile și în toate sensurile, poposind când și când pe câte o insulă sau numai pe câte un ostrov ca să admirăm. Așa s-ar putea rezuma experiența lecturii *Cantos*-urilor.

Sunt printre ele și zone mai aride (...) E absolut firesc, pentru că altminteri, întreaga suprafață ar radia uniform și ne-ar orbi (...)

Așa cum se desfășoară, poemul nu pare a se epuiza vreodată. Române pururi deschis și disponibil altor juxtapuneri, altor configurații, altor asocieri (...)

Cantos-urile lui Pound se așază așadar în seria marilor plăsmuiri ale epocii moderne (...)"

Ștefan Stoenescu, *Secretul celebrării perpetue*, în „Secolul 20", 1972, nr. 9, p. 31–36.

GOTTFRIED BENN – Germania

(1886–1956)

„O poezie pornind din ființă, așadar o poezie ontologică, este forma fundamentală a liricii și prozei lui Gottfried Benn (...), care și-a trăit cea mai mare parte a vieții ca medic la Berlin, în centrul tensiunilor vieții moderne. Punctul său de plecare îl constituie Nietzsche, expresionismul, un dezilu-zionism radical, în sfârșit, negarea tuturor concepțiilor despre lume, teoremelor și conținuturilor tradiționale. Primele poezii ale lui Benn (...culese în 1927) au fost expresia unui scepticism care considera existența occidentală, dominată de primatul științei, al sociologiei, al psihologiei, drept o rătăcire (...) Ușor se poate vorbi la el de un nihilism care deznădăjduiește chiar și în fața ultimelor instanțe ale cunoașterii, în fața sensului spiritului în genere, aruncând omul în întunecimea necunoscutului (...) Dar acestei aserțiuni i se opune înțelesul dat de Benn artei, precum și nevoia metafizică și religioasă care grăiește din el. Ruptura, tipică pentru epocă, între intelect și sentiment, conștiință și imaginație poetică este radicalitază și potențată la el până la extrem: ca provocare reciprocă, ca suferință și ca impuls tematic și formal al poeziei și prozei sale (...) Poeziile timpului ale lui Benn au devenit enunțuri de o extremă duritate ale disonanțelor ființei; totuși

Scanned with OKEN Scanner

se ascundea în ele o sensibilitate caldă, nostalgică, deschisă lirismului oniric (...) În ființa lui Benn, intelectualismului artistic i se opune un sentiment fundamental care duce în chip mistic către străfundurile și culmile existenței mitice, care împinge spre mistere-moarte, jertfă, mare, preistoria meridională, trăire într-o simțire infinită, arhaică, uitare pură. Emoționalul și raționalul sunt prezente aici în tensiunea unei autonomii externe. Pe amândouă le pătrunde șirul de eseuri (1920—1953) (...), precum și poeziile în constrângerile și dezorganizările lor formale, ca și în limitările lor mitice, extatice (*Statische Gedichte — Poeme statice*, 1948; *Trunkene Flut (Flux extatic)*; *Fragmente*, 1951; *Destillationen — Distilări*, 1953 ș.a.). Emoționalul poartă spre elegia străvechilor timpuri mitice, spre nostalgia viselor originale ale sudului, spre adevărul ontologic al primordialului. El duce de asemenea la fascinația prin forma cantabilă, la o muzicalitate aproape voluptuoasă a versurilor și metaforismului asociativ al lui Benn — în pofida formei „statice", comprimate și înăsprite. Benn recunoaște în artă singura autoafirmare posibilă împotriva haosului și nihilismului, în fața sfârșitului inevitabil al unei ere creatoare (...) Lirica lui Gottfried Benn (*Gesammelte Gedichte — Culegere de poezii*, 1956), ca și proza sa au deschis noi dimensiuni limbajului poetic, exercitând astfel o influență importantă asupra liricii tinere, deși intensitatea tensională proprie lor, care, evitând subiectivitatea emoțională, imprimă prin sonoritate, prin ritm și imagini severității reci a formei artistice o adâncă vibrație afectivă, n-a mai fost atinsă (...) Influența exercitată de Benn asupra tinerei generații de după 1945 a fost mare. Ea a înlocuit pe cea a lui Rilke. În poezia lui Benn au fost găsite tematica, atmosfera, formulele și vocabularul epocii, o modernitate radicală, problematica existențială proprie, legitimarea poeticului (...)"

Fritz Martini, *Istoria literaturii germane de la începuturi până în prezent*, în românește de Eugen Filotti și Adriana Hass, cuvânt înainte de Liviu Rusu, București, Editura Univers, 1972, p. 504—506.

GEORG TRAKL — Austria

(1887–1914)

„(...) poezia trakliană (...) aduce (...), în obsedante ecouri, semnele descompunerii lente, inexorabile, a unei lumi în amurg, așa cum se înfățișa Austria înaintea primului război mondial. În acest scop, Trakl a folosit cu

Scanned with OKEN Scanner

solemnitate sacerdotală simboluri și metafore deosebit de pregnante, născute în ceţurile violent colorate ale unei viziuni artistice de o originalitate nemaicunoscută până la el.

Încorporată în literatura de limbă germană a anilor 1910—1920 lirica lui Georg Trakl depăşeşte net sfera epocii (...) Comparativ cu aproape tot ce s-a scris în acei ani, lirica trakliană nu numai că a adus o voce gravă, nouă şi distinctă, dar a modulat armonii tulburătoare pe care nu le putem echivala cu ale nimănui până atunci în creaţia germană, cu excepţia, desigur, a lui Hölderlin (...)

Cu toate acestea, cât timp a trăit, Trakl nu a cunoscut gloria (...) O plachetă a lui Trakl, apărută în 1913 *(Gedichte — Poezii)* şi alta editată în 1915 *(Sebastian im Traum — Sebastian în vis)* nu au produs nici un ecou deosebit! (...)

(...) vocea poetului e considerată drept „ecoul unui timp bolnav". Într-adevăr, puţine opere poetice de la începutul secolului XX ne oferă o imagine mai profundă şi mai răscolitoare a unei lumi crepusculare (...) Din acest punct de vedere, în planul liricii româneşti îl putem asocia lui Bacovia, descendent dintr-o familie poetică înrudită cu aceea a lui Trakl (...)

Conştiinţa decăderii, a declinului inexorabil, şerpuieşte ca un fluid negru în versurile lui Trakl, provocând sentimente de angoasă, melancolie şi amară deşertăciune. Privite în totalitatea lor, aceste versuri sunt pline de imaginile deprimante ale „ruinei" şi ale „năruirii", ale „întunericului", ale „morţii" şi ale odescompunerii" morale şi biografice. Nu-i vorba de simple ticuri verbale, ci de obsesii sfâşietoare alcătuind o nomenclatură poetică proprie, născută din viziunea neagră a unei lumi insuportabile ...() În poemele sale se încrucişează umbre şi siluete stranii, demonice, se ridică stoluri de corbi prevestind moartea. Pretutindeni mişună vietăţi care simbolizează decăderea şi sordidul (păienjeni, viermi, şobolani) adăpostite în umbra „răului", a „bolii", a „mucegaiului" şi a „destrămării". Camera mortuară, cadavrul, leprosul, spitalul, zidul dărăpănat, într-un cuvânt, tot ceea ce exprimă stingerea vieţii sau existenţa dezgustului, aparent inexplicabil, sunt noţiuni cu care poetul operează frecvent. Asemenea obsesii pot fi întâlnite îndeosebi în prima sa fază poetică (încă apropiată influenţelor baudelairiene), pentru ca să revină paroxiastic în halucinantele poeme în proză cu caracter quasi-autobiografic. Extinsă în zona largă a naturii, dezintegrarea, nimicirea mută e sugerată cu un şi mai puternic sentiment de groază ori de câte ori apare mlaştina, muntele, pădurea, locurile prin definiţie întunecate sau mohorâte, unde se desfăşoară uneori scene de violenţă ce dă „fiori de ghiaţă".

Anotimpurile pe care le iubeşte — toamna, iarna — cu arborii lor liniştiţi (ulmul, arinul, platanul) evocă aceleaşi stări sufleteşti apăsătoare, exacerbate de sentimentul corosiv al crepuscularului (...) Adevărul e că majoritatea tablourilor sale peisagistice, chiar atunci când apar iluminate de fo-

Scanned with OKEN Scanner

curi solare, sunt „înrămate în umbrele decăderii". Deci, nu numai obiectele se destramă și se năruie, „putrezind fără noimă", ci și întreaga natură. De aici cumplita suferință ce-i înecă glasul, în care simți continuu tremur de lacrimă. Seara și noaptea rămân momentele preferate ale poeziei sale, pentru a potența parcă atmosfera lor apăsătoare și fantomală (...)

Până și viitorul e stigmatizat, poartă pecetea grea a catastrofei, drumul lui urmând să se desfășoare sub semnul unei constelații nefaste (...) Cataclismul inevitabil îl va aduce războiul. Viziunea aparține majorității expresioniștilor (...) Faimosul lui poem *Grodek* (inspirat de luptele date în localitatea cu același nume), dominat de un peisaj dramatic convulsionat, conține versul-cheie al acestei convingeri: „Toate drumurile duc în negrul putregai" (...)

Și totuși, în această lume negativă, străbătută de suflul morții, acoperită de „aripa unui vânt înghețat", poetul invocă de atâtea ori „chipul frumos al omului" (...)

E deci firească profunda sa aversiune pentru marile orașe ale vremii (...). Oroarea se împletește la el cu o sfâșietoare dragoste pentru viețăţile cerului și ale pământului, pentru acele elemente ale naturii pe care orașul nu le poate încorpora sau le exclude (...) Refugiul său permanent e în afara mediului citadin, departe, spre munți, păduri, sub cerul înstelat (...)

Însetat de puritate (...) caută umbra de aur a trecutului, care trezește în el nostalgii chinuitoare. Încearcă s-o regăsească întorcându-și privirile spre paradisul pierdut al copilăriei, aidoma (...) lui Hölderlin...

Peste toate versurile sale planează însă umbra tragică a „Surorii" (...) Succesiunea siluetelor sale, de atâtea ori lipsite de contur precis, de consistență materială, apare pe fundalul unor amintiri triste, în acompaniamente de flaut elegiac sau țipete înăbușite (...)

Poetul a început prin a compune în maniera impresionistă (...) Legat numai de aceste poeme (...), numele lui Trakl ar fi rămas în anonimat (...); cea de a doua fază / e / aceea așa-zis expresionistă. Stilul său începe să exprime o mare originalitate, anunțând poezia metaforică și notația fără egal în lirica germană (...) Renunțând la versul clasic (...), el dezvoltă ritmurile libere, care culminează cu cele finale, în spiritul imnurilor hölderliniene(...).

De la mijloace de exprimare modeste, aproape rudimentare, poetul a reușit — pe parcursul a trei ani — să intre în posesia unei tehnici foarte personale, inedite până la el, prin care să exprime în imagini caleisoscopice, de vis, simqoluri, viziuni sau gânduri abstracte. Sintaxa lui poetică, solitară și atât de bizară uneori, conține elemente eliptice sau o transcriere paradoxală a cuvintelor, ceea ce-i conferă pe alocuri caracter criptic. Cu acest stil (avem în vedere faza ultimă a creației sale) Trakl anunță tipul de poezie-cifru, de poezie „descărnată" sau de poezie metaforă unică (...).

Scanned with OKEN Scanner

Dacă stilul său a cunoscut modificări importante, motivele poetice au rămas în general aceleași, revenind asupra lor, e drept, în ipostaze sufletești diferite (...)

(...) Georg Trakl a părăsit acest pământ, pentru el lăcaș al suferinței, lăsând în urmă o operă ce poartă imprimată în ea sigiliul unic, numai al său, căruia i se spune timbru și univers propriu, atmosferă și viziune proprie".

Petre Stoica, *Cuvânt înainte* la volumul: Georg Trakl, *Tânguirea mierlei. Poeme.* Timișoara Editura Facla, 1981, p. 5—6, 12—17.

SAINT-JOHN PERSE (pseudonim pentru Marie-René Alexis Saint-Léger) — Franța

(1887–1975)

„(...) avem de a face cu un poet care s-a străduit întotdeauna să interzică stabilirea oricărei legături între personajul său social și opera sa poetică (...)

Va trebuie totuși (...) să trecem peste această interdicție, spre a încerca să desprindem semnificația acestei opere poetice, una dintre cele mai valoroase ale timpului nostru (...)

O primă constatare fundamentală se impune: întreaga materie a universului poetic al lui Saint-John Perse (spun anume materia, iar nu legile construcției sale) este luată din experiența de viață a lui Alexis Léger...

În primul rând, copilăria prințului, în mica insulă încastrată în Marea Antilelor[1], unde „și apa era un soare verde (...), în această locuință fermecată a tinereții sale, cu fasturile firești și fasturile sale omenești, cu minunatul său belșug, cu tainele cele mai neprevăzute ale frumuseții sale, ca, de pildă, corabia azvârlită în inima insulei de un ciclon și căreia cotropitoarea vegetație tropicală îi conferă o stranie viață pământească (...)

[1] Criticul se referă la poemele lui Saint-John Perse din volumul *Amitié du prince (Prietenia prințului*, 1924). Poetul, născut în Guadelupa, își petrecuse copilăria în mica insulă Saint-Léger-les-Feuilles, în mijlocul naturii tropicale.

Nu numai copilăria lui de prinţ, dar şi meseria lui de prinţ, care-i îngăduia lungile cavalcade prin deşertul Gobi sau călătoriile de agrement în Oceanul Indian şi care i-a adus, când Pétain l-a ostracizat, exilul pe plajele din America[2], sporind astfel repertoriul planetar al impresiilor şi experienţelor sale. Meseria de prinţ, de prinţ călător, care străbate ţări şi mări, adunând urmele şi mărturiile grandorii omului de-a lungul tuturor culturilor şi civilizaţiilor dispărute, care mai meditează şi asupra exerciţiului puterii, şi asupra surghiunului, şi asupra mării, deşertului, mâniei, speranţei, şi asupra cântului pe care toate acestea îl alcătuiesc în sufletul oamenilor.

Însuşi graiul poetului stă mărturie a vieţii sale: de la alegerea culorilor şi plantelor care i-au înconjurat copilăria, până la imaginile şi vocabularul său, cu cuvintele şi întorsăturile de frază luate din cancelariile diplomatice şi din inscripţiile gravate pe câte o stelă.

Dar mai e de asemeni adevărat — şi aceasta ne va ajuta să înţelegem de ce Saint-John Perse cere să se facă o separaţie atât de radicală între lumea pe care a trăit-o şi lumea pe care a făurit-o, — că deşi materialele sunt aceleaşi, legile care cârmuiesc viaţa lor sunt nu numai diferite, ci şi radical opuse (...)

Pentru Saint-John Perse o lume întreagă se clatină şi se crapă (...)

Perse nu urmăreşte evaziunea, refugiul în paradisuri artificiale (...); nici o clipă nu-şi pierde încrederea în om şi în viitorul său. În toiul dezastrului, păstrează un optimism suveran, o certitudine a victoriei (...) omului, a civilizaţiei, a cuceririlor sale. Regăsim în el entuziasmul profetic al anumitor romantici (...) şi, mai aproape de noi, sentimentul epic al grandorii umane care-l inspiră pe Walt Whitman sau pe Verhaeren.

Această încredere îşi înfige rădăcinile într-o străveche alianţă a omului cu lucrurile, în pactul primordial încheiat cu materia care este începutul gloriei omului şi pe care Perse îl regăseşte mai întâi în paradisul copilăriei sale, când avusese simţământul nemijlocit al unităţii omului cu natura frumoasă (...)

Poezia lui Saint-John Perse începe cu acest stigăt de bucurie (...) care va constitui întotdeauna *Elogii*, aşa cum îşi intitulează prima culegere de poeme (...) Viaţa în toate dimensiunile ei: de la afluxul în noi a tuturor sevelor naturii, până la simţământul cosmic al marii mobilizări de energie umană (...)

Ca atare, opera poetică a lui Saint-John Perse pare că ţâşneşte dintr-un singur jet, cu un singur mare poem, o unică epopee a omului de-a-lungul tuturor experienţelor şi civilizaţiilor sale, o „legendă a secolelor" pe măsura

---

[1] Diplomat, surprins de cel de al doilea război mondial la Washington, unde îndeplinea funcţia de ambasador, Saint-John Perse refuză să recunoască guvernul colaboraţionist de la Vichy, fiind, de aceea, destituit şi condamnat în contumacie.

Scanned with OKEN Scanner

secolului nostru, care ne face să resimțim și să trăim rostogolirea valorilor istoriei (...)

Dar această experiență a fervoarei de care cu siguranță nu e străină influența lui André Gide, nu constituie pentru Saint-John Perse decât un punct de plecare. Raporturile omului cu natura nu sunt pentru el pasive (...) Acțiunea este legea acestei lumi mișcătoare a oamenilor și a lucrurilor.

Tema centrală a viziunii despre lume a lui Saint-John Perse e tema heraclitiană a devenirii, a neîncetatei distrugeri a ființelor și a creației lor neîncetate (...)

Omul posedă infinitatea mișcării a mării și a vânturilor. Titlurile celor mai mari poeme: acele ale mării și ale vântului sunt alegorii ale omului fără limite / *Amers*, *Vents* / (...)

Marea e tema majoră a operei lui Perse, aed al mării cum a fost și aedul *Odiseei*. Marea e exigență și chemare, ca infinitate și ca depășire (...)

Imaginile mării și ale iubirii sunt întotdeauna la Saint-John Perse intim amestecate, parcă vestitoare ale aceleiași infinități (...)

Saint-John Perse este mai presus de rocie un poet epic (...); a simțit „să asculte rumoarea îndepărtată a popoarelor și graiurile lor nemuritoare" *(Amers...)*, să rețină din vestigiile vechilor civilizații ale trecutului (...) „acest strigăt al omului în limita omenescului" *(Amers...)*

Nu e vorba aici numai de exaltarea unui mod violent de a exista, ci de voința hegeliană de a crea un individ universal însuflețit de întreaga istorie a oamenilor, care găsește în trecut semnul și semnalul prevestitor al unei deuășiri necesare a prezentului (...).

Poezia care are drept menire să capteze aceste semnificații și să aducă mesajul sau revelația lor nu se poate insinua în formele clasice deja prefigurate ale versului cadențat și ale versului ritmat. Acest limbaj oracular sau profetic ia în chip necesar forma versetului, de la versetul *Bibliei* până la acela al lui Zarathustra, de la versetul lui Claudel[1] până la versetul lui Saint-John Perse.

Hrănindu-se din toate înțelepciunile și din toate religiile, din toate ritmurile și miturile, toate instituțiile și izbânzile omului, reconstituind eroica lui geneză ca o singură epopee prin descifrarea urmelor și a monumentelor trecutului, stilul acesta memorial al măreției omenești nu i se pare niciodată lui Perse nici prea strălucitor, nici prea solemn, nici prea irezistibil (...)

Grai într-atât de eliptic și aluziv, încât devine obscur, grai de oracol sau de comandament, grai totodată de ceremonie cu enumerările, litaniile, incantațiile sale, dar în care imaginile și ritmul, sensul și sunetul fac una.

---

[1] Paul Claudel (1868–1955) – poet și dramaturg francez de inspirație catolică.

Această stranie afinitate a muzicii și a gândirii lui Saint-John Perse ne impune o prezență și o mișcare. Aceasta nu e desigur singurul criteriu al poeziei, dar este un criteriu esențial. Mișcarea poemului ne impune o schemă ritmică și muzicală care ne antrenează cu un fel de necesitate coercitivă. Dacă el este întrerupt sau pur și simplu lovit, deviat, „ceva, de natura unui farmec sau a unui cristal a fost sfărâmat sau despicat", după cum spune Paul Valéry..."

Roger Garaudy, *Saint-John Perse*, în volumul *Despre un realism nețărmurit*, în românește de Paul Dinopol, București, Editura pentru Literatură Universală, 1968, p. 91—94, 100—104, 106—107, 110, 113—115.

THOMAS STEARNS ELIOT — S.U.A. și Anglia
(1888—1965)

„Thomas Stearns Eliot... descoperă simbolismul francez și în mod particular pe Laforgue, care urma să aibă asupra lui o influență determinată. Situația sa de tânăr care se plictisea în provincie îl predispune spre a se lăsa atras de poezia acestui Pierrot[2] cu aere blazate. Poeme din această perioadă (1909—1910) (...) arată că el a imitat la început poemele în formă fixă din *Sanglot de la terre*[1] *(Suspinul pământului)*, preluând chiar și titlul *Spleen*(...).

Această imitare prea fidelă duce la parodie (...).

Aceste versuri, care nu miră nicidecum pe cititorul francez, familiarizat cu opera lui Laforgue, uluiau totuși, în 1910, pe cititorul englez sau american: se găseau aici un prozaism și o limbă familiară în care abundă expresiile populare cu care nu era obișnuit publicul, într-un moment în care prerafaelitismul[2] și estetismul „fin de siècle" reprezentau încă avangarda. Aceste ver-

[2] Pierrot — personaj tradițional din pantomime.

[1] Titlul unuia din ciclurile apărute postum ale poemelor lui Jules Laforgue.

[2] Prerafaelitism — grupare artistică și literară în Anglia anilor 1848—1851, ale cărei principii estetice se resimt și în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Aceste principii estetice erau revendicate de la școala italiană de pictură anterioară lui Rafael (1843—1520), de unde și numele „prerafaelitism".

Scanned with OKEN Scanner

suri libere nu erau datoare cu nimic *Firelor de iarbă*[3], însă datorau totul simboliștilor (...)

Eliot va ajunge cu mijloace proprii la stadiul în care se aflau imagiștii. Din imaginea simbolistă el va face prin exagerare nu o imagine imagistă, ci una cvasisuprarealistă, ca aceea cu care începe *The Love Song of J. Alfred Prufrok (Cântecul de dragoste al lui J. Alfred Prufrock)* (...)

Eliot s-a strămutat în Europa cu puțin înaintea primului război mondial, și a întâlnit la Londra pe Pound și pe imagiști. Pound a înțeles imediat importanța noului venit și s-a străduit să-i publice versurile, până atunci inedite (...)

Aceste poeme formează prima culegere a lui Eliot, publicată (...) sub titlul *Prufrock and Other Observations (Prufrock și alte observații)*, în 1917...

A doua culegere, intitulată simplu *Poems (Poeme)*, a fost publicată în 1920 și nu seamănă cu cea precedentă (...); unul singur / dintre poeme /, *Gerontion*, este scris în vers liber, ca (...) *Prufrock* (...)

Celelalte poeme din culegere sunt dispuse în catrene regulate. Sub influența lui Pound, Eliot a respins, pentru o perioadă de timp, versul liber (...)

Poemul de proporții *The Waste Lande (Tărâmul pustietății)* apare în 1922 (...) și întreaga literatură anglo-saxonă sau zguduită (...)

The Waste Land este un poem dificil: gândirea, impresiile sunt dislocate, relatările fragmentate. Timpul și spațiul sunt explodate (...) Cadrul poemului este marele oraș modern cu uzinele, hotelurile mobilate, cafenelele, periferiile (...)

Acest mare oraș baudelairian, în centrul vieții moderne europene, este mai curând mohorât decât înspăimântător; steril și trist — este tărâmul pustietății. Orașul lui Eliot este mai aproape de coșmarul expresionist (...) Atmosfera generală este deprimată și întreaga temă s-ar putea rezuma la acest vers din Mallarmé: „La chair est triste, hélas! et j'ai lu tous les livres" („E tristă carnea, vai! Citit-am toate cărțile"). Cărți! Poemul e ticsit de aluzii și citate (...)

Pentru a explica unele pasaje sau pentru a da referințele versurilor traduse sau nu, citate în poem, Eliot a scris „note" care ocupă șapte pagini la sfârșitul poemului — acesta având patru sute treizeci și trei de versuri. Acest sistem a făcut deîndată școală (...) Aceste note de la *Tărâmul pustietății* au fost atât de „la modă" încât T. S. Eliot, impacientat, mărturisea că avusese de gând să scape de ele. La origină, ele aveau scopul să ferească pe autor de învinuirea de plagiat, pentru că, la fel ca și *Cantos* de Pound, și chiar în mod mai sistematic, poemul cuprinde versuri franțuzești, germane, italienești, latinești etc. — de autori din diferite epoci. Inovația a stârnit vâlvă considerabilă (...) Nu înseamnă totuși că se făcuseră concesii facilului (...)

---

[3] *Fire de iarbă* — titlul poemelor lui Walt Whitman (*Leaves of Grass*, ediția I — 1855).

Aceste citate nu sunt altceva decât colaje. Literatura a ajuns la această tehnică mult în urma picturii (hârtii lipite și obiecte incorporate în tablourile cubiste și dadaiste), sculpturii (...), muzicii (...). Ceea ce șocau la Pound și Eliot era faptul că ei utilizau versuri ale marilor poeți pentru a le introduce în operele lor, în vreme ce toate celelalte colaje literare erau de origine umilă: pancarte, afișe, tăieturi din ziare la Apollinaire, Tzara, Aragon, Breton W. C. Williams, Maiakovski. Cu *The Waste Land* este tot așa ca și când în loc de a reproduce Gioconda în tabloul său „Gioconda cu chei", Fernand Léger ar fi putut incorpora un fragment decupat din pânza autentică a lui da Vinci. Publicul, sau ceilalți poeți — s-au indignat și au afirmat că cele mai bune versuri din *The Waste Land* sunt cele ale lui Dante, Webster[1], Shakespeare sau Baudelaire. Acum... diatribele pe care le-au suscitat opera lui Eliot, ne amjuză. *The Waste Land* rămâne una din operele cele mai importante ale acestui secol.

Pesimismul relativ din *The Waste Land* se accentuează în opera următoare, *The Hollow (Oameni găunoși)*, 1925. Prufrock, bătrânul ratat și semenii său sunt manechine umplute cu talaj de lemn, sperietori de ciori într-un teren vag, un peisaj asemănător cu cel din *Tărâmul pustietății*. Lamentația lor este insistentă, ritmul surd (...) Acești oameni de paie sunt orbi și înaintează sprijinindu-se unul de altul și la fel ca orbii lui Brueghel[1] vor cădea împreună (...) Fiind găunoși, n-au nimic de spus (...) Singura lor nădejde este să-și recapete vederea după moarte. În ultima parte a poemului se dezlănțuie un dans macabru: absurditatea vieții cotidiene izbucnește într-o parodie a horei de copii „în jurul dudului": „să mergi să dansezi în fiecare dimineață la ora cinci în jurul smochinului din Barbarie". La căderea nopții nu rămâne nimic din ideile și ambițiile omenești; oamenii nu se pot ruga, sunt neputincioși. Rugăciunile se dislocă o dată cu sintaxa, iar hora reîncepe grotească (...)

În 1930 apare *Ash Wednesday (Miercurea cenușii)*, o suită de poeme religioase (...)

Când a apărut *Four Quartets (Patru cvartete)*, în 1943, se știa că Eliot lucra la ele de câțva ani încoace (...)

Ansamblul *Four Quartets* au o compoziție foarte strictă; fiecare cvartet comportă cinci părți orchestrate (...) Eliot și-a structurat poemul inspirându-se din muzică („a-i lua muzicii ce are mai bun", spunea Valéry (...)

---

[1] John Webster (? 1580— ?1625) — autor dramatic din perioada de declin a teatrului Renașterii engleze, ale cărui piese sunt apropiate ca manieră de cele ale lui Shakespeare (vezi și „notele" de la p. 169).

[1] Pieter Brueghel cel Bătrân (c. 1525—1569) — maestrul picturii flamande. Tabloul său intitulat „Orbii" (1568), la care se referă Serge Fauchereau, înfățișează, în mod parabolic, mizeria condiției umane.

Scanned with OKEN Scanner

Four Quartets este o poezie gravă. Nu este ușor să desprinzi tema acestei poezii. Schematizând foarte mult, se poate afirma doar că cvartetele sunt o meditație asupra Timpului și Istoriei. Nu există separație netă între acest poem și *The Waste Land*, de altfel marele oraș este întotdeauna prezent, de astă dată Londra sub focul bombardamentelor. O altă temă foarte importantă și care reapare regulat în acest poem este tema Mântuirii (...)

Cvartetele sunt ultima formă a poeziei lui Eliot (...); / ele / reprezintă încununarea și sfârșitul carierei poetice a lui Eliot, care de aici înainte nu se mai consacra decât teatrului și criticii.

Se poate afirma că Eliot a fost sfâșiat de tot ceea ce viața modernă oferă ca extreme (...); nu trebuie uitat impactul extraordinar exercitat de *Țărâmul pustietății* a cărei valoare nu este numai istorică. Gândirea sa teoretică nu și-a pierdut niciodată actualitatea."

Serge Fauchereau, *Introducere în poezia americană modernă*, traducere, prefață și tabel cronologic de Ștefan Stoenescu, traducerea versurilor de C. Abăluță și Șt. Stoenescu, notă bio-bibliografică de Teodor Vârgolici, București, Editura Minerva, 1974, p. 49—53, 55—57, 59—63, 66—68, 71—72.

GIUSEPPE UNGARETTI — Italia

(1888–1970)

„Ungaretti a fost... salutat (de Papini[1], după apariția volumului *Il porto Sepolto — Portul îngropat*, 1916) drept unul din acei poeți — așa de rari în Italia — care „sucesc gâtul elocvenței". Versurile sale scurte, așa-zisele „versicoli", se desfășurau pe pagină vertical, când iluzia unei spontane picurări poetice. Pagina albă, capătul cu majuscule al fiecărui vers sugerau în schimb impresia unei clasicități noi, recuperate. Cele două impresii erau exacte, fiindcă Ungaretti nu cânta păsările, cu dimpotrivă supunea unui chin tenace pagina scrisă (sunt faimoase și nenumărate variantele sale...). Dar

[1] Giovanni Papini (1881—1956) — scriitor italian, polemist ardent, fondator al mai multor reviste, romancier *(Un om sfârșit, Diavolul)*. A sfârșit prin a se converti la catolicism.

Scanned with OKEN Scanner

alături de această turmentare exista harul : momentul just, încoronarea unei așteptări, deseori lungă.

Acea primă carte a avut mai multe ediții (a devenit *Allegria di Naufragi — Bucuria naufragiilor* și *Allegria — Bucuria*) și a fost urmată de alte culegeri, adunate sub titlul *Sentimento del Tempo — Sentimentul timpului* (1933). Criticii (...) au vorbit de o restructurare a endecasilabului, ceea ce era evident, pentru că cei „versicoli" (suprimând așezarea ideografică) se pot reconduce aproape întotdeauna la metrică tradițională. Un altul, și mai adevărat, dintre meritele lui Ungaretti, a fost acela de a fi animat poezia europeană începând de la simbolismul francez (...)"

Eugenio Montale, *Ungaretti evocat de...*, în „Secolul 20", 1970, nr. 9, p. 8—9, traducere de Dragoș Vrânceanu.

„Născut în Alexandria... Ungaretti a găsit întâia sa formație fundamentală nu în școală, ci în mediul și în cunoașterea directă a vieții. De obicei se trece peste acei ani, care au fost numeroși și pentru încărcătura lor de memorie, determinanți. Totuși Ungaretti, înainte de a părăsi deșertul și de a cunoaște civilizația europeană, a trebuit să rămână timp de douăzeci și patru de ani în așteptarea cuvântului pentru fantasmele imaginației și delirurilor sale, a primului semn al unui discurs care cu timpul trebuia să ilustreze poezia secolului.

Poetul însuși a revenit de mai multe ori asupra acelei lumi, mai întâi în mărturii publice și mai târziu în confesiuni private (...) Motivul cel mai secret al poeziei sale a luat naștere acolo, la marginea deșertului și în contact cu un mod de viață care înregistra fascinația și destinul tragic al lucrurilor provizorii, al labilității. Astfel când scriitorul debarcă în fine la Brindisi în 1912, adevăratul său patrimoniu este consolidat, fondul adevărului său este delimitat și fixat : tot restul peregrinării sale lungi și prodigioase urma să fie închinat muncii de interpretare și de lectură spirituală. Aparent nu există proporții între primii douăzeci și patru de ani și a doua parte a existenței sale dintre 1912—1970, aproape exact șaptezeci de ani de prezență continuă pe fronturile literaturii și artei, dar Ungaretti însuși ne-a explicat cel dintâi o atare contradicție, punând totdeauna accentul pe primatul esențialului și absolutului. Și în plus, faptul de a se fi născut departe, într-un fel de exil intelectual, i-a îngăduit să-și smulgă munca oricărei ipoteci cu caracter național și să întemeieze un dialog între Mallarmé și Leopardi sau între Racine și Gongora, mult dincolo de legile obișnuite ale raporturilor culturale interne. Dar și în acest caz el rămânea credincios originilor sale și în această situație specifică, primelor lecturi (...) Ungaretti sosea în Europa prin impulsul simbolismului și cu certitudinea că viața sa va fi mântuită și salvată până la sfârșit de către poezie.

Scanned with OKEN Scanner

Cu aceasta nu înţelegem să negăm marea cotitură a educaţiei sale artistice, care trebuie datată în ultima fază a aşa-zisului apus al Europei fericite, în Parisul lui Apollinaire şi al prietenilor cei mai dragi (...) Se ajungea la război, la un eveniment căruia poetul deşertului ştiuse să-i presimtă toată încărcătura de destrucţie şi de ruină, dar tocmai în războiul combătut (...) a avut loc o a doua descoperire capitală a istoriei sale. La marginea deşertului, Ungaretti intuise extrema fragilitate a lumii, supunerea invincibilă a omului faţă de lucruri: în tranşee el a înţeles că totul în existenţa noastră este condamnat la nimicire şi că un fulger de speranţă este consfinţit omului de către comunitatea dintre oameni.

În poeziile primei sale culegeri, *Il porto Sepolto — Portul îngropat*, din 1916, Ungaretti recomanda să se vadă „perceperea conştientă a condiţiei umane, a fraternităţii oamenilor în suferinţa faţă de extrema precaritate a condiţiei lor". Dar exista şi altceva care trebuie pus în strânsă legătură cu naşterea poetului: "Voinţa de expresie," exaltarea (...), acea exaltare aproape sălbatecă a elementului vital, a apetitului vieţii, care este multiplicat de proximitatea şi de frecvenţa cotidiană a morţii.

Este limpede că acest prim destin al discursului lui Ungaretti trebuie să asculte de un fel de a silabisi, între rugăciune şi blestem, între invocaţie şi imprecaţiune, dar chiar de atunci cititorii cei mai acuţi ai poeziei sale (...) n-au putut să aibă îndoieli asupra originii religioase a cuvântului ungarettian. În cele trei mari cărţi care consemnează epoca matură a poetului, *Allegria di Naufragi — Bucuria naufragiilor*, din 1919, *Sentimento del Tempo — Sentimentul timpului* din 1933 şi *Il Dolore — Durerea*, din 1946, numeroase generaţii de cititori au găsit consacrarea unui nou tip de aproximaţie poetică rămasă unică şi fără de care însăţi istoria poeziei din secolul XX ar fi fost diversă.

Când Ungaretti spunea că şi-a tras din învăţătura lui Bergson, urmărit în anii săi parisieni, sensul timpului, nu trăda deloc adevăratele motive şi în acelaşi timp adăuga o nouă precizare pentru cei care trebuiau să studieze originile interpretărilor sale critice. În adevăr, numele filozofului francez explică din belşug distanţa care există între clima poetică a Italiei la începutul secolului şi tipul de cercetare adoptat de Ungaretti. Dintre cei trei mari poeţi, spre a da un exemplu, Carducci[1], Pascoli[2] şi D'Annunzio[3] (...),

---

[1] Giosuè Carducci (1835—1907) — unul din marii lirici ai Italiei, ultimul din generaţia celor formaţi în perioada revoluţiei naţionale din ţara sa (1815—1859), adică a Risorgimentului. Laureat, cum s-a văzut, al Premiului Nobel pentru Literatură.

[2] Giovanni Pascoli (1855—1913) — cel mai însemnat poet italian de la sfârşitul secolului al XIX-lea, după Giosuè Carducci.

[3] Gabriele D'Annunzio (1863—1938) — scriitor reprezentativ al „decadentismului" italian. Poet, dramaturg şi romancier. A îmbinat cultul frumuseţii, moştenit de la Carducci, şi rafinamentul simbolist.

Scanned with OKEN Scanner

Ungaretti, numai în parte și pentru motive cu totul particulare, îi recunoaște celui dintâi un semn de intervenție pozitivă. Acest dat ne face să înțelegem cum ivirea lui adevărată și definitivă — aceea care este cuprinsă între 1930 și 1940 — s-a întâmplat într-un climat care nu mai era nici provincial și nici rațional, ci în numele unei culturi de dimensiuni europene.

Din 1947 vocile bibliografiei sale s-au îmbogățit cu roadele unei impresionante maturități: *La Terra promessa — Pământul făgăduinței*, *Un Grido e paesaggi — Un strigăt și peisagii*, *Il Taccuino del vecchio — Carnetul bătrânului*, *L'Apocalissi — Apocalipsul*, nu erau contribuții ocazionale ci dimpotrivă aduceau mărturia pasiunii lui, a unui foc pe care nici durerile, nici deziluziile n-au izbutit să-l stingă ori chiar să-l micșoreze. Printre atâtea daruri ale vieții sale, Ungaretti a avut și pe acela de a ajunge la sfârșit cu vocația cea mai înaltă, intactă, și cu credință de neatins de către lucruri și de către mizeriile noastre.

Este încheierea logică a unei munci care a durat mai mult decât o jumătate de secol prin mărturii directe, și care a avut pe mai multe generații greutatea unei subtile dar foarte rezistente reguli spirituale (...)"

Carlo Bo, *Ungaretti evocat de...*, în „Secolul 20", *nr. cit.*, p 13—14.

GABRIELA (Lucilla Godoy y Alcayaga) MISTRAL — Chile

(1889–1957)

„Poezia Gabrielei Mistral (...) este însuflețită de o sensibilitate vibrantă, în care realitatea și problemele vieții găsesc un viu și puternic ecou, transformându-se în versuri care închid ceva din sensul cel mai adânc al acestor probleme (...); este o poezie a iubirii profunde și fremătătoare, a iubirii pentru o ființă a cărei moarte nu a curmat-o, ci a transformat-o în obsesie a întregii vieți, a iubirii pentru oamenii simpli, pentru viața celor umili, pentru copii, pentru peisajul țării sale, pentru întreaga omenire. Profunda dragoste cu care Gabriela Mistral se pleacă peste amintirile ei, peste viața ei sentimentală nerealizată, peste viața bogată a celorlalți oameni dă poeziei sale o mare

Scanned with OKEN Scanner

forță de sugestie, pune pe fiecare vers pecetea unei sensibilități excepționale și-i conferă originalitate care o înscriu printre cei mai autentici poeți ai Americii Latine."

Francisc Păcurariu, *Introducere în literatura Americii Latine*, București, Editura pentru Literatura Universală, 1965, p. 211.

BORIS PASTERNAK — Rusia

(1890–1960)

„Maturitatea artistică a începuturilor poeziei pasternakiene (...) avea să-l situeze de timpuriu pe Pasternak printre cei mai înzestrați poeți ai generației lui, deși scriitura-i elevată, încifrată nu făcea să se întrezărească, cel puțin în viitorul apropiat, o evoluție decisivă spre poezia epică, de largă respirație. Primele volume: *Norii gemeni* (1914), *Pe deasupra barierelor* (1917), *Sora mea, viața* (1922) aveau să marcheze apariția unui poet ajuns la notorietate (...)

„Zvârcolindu-se între muzică și poezie" (...) tânărul Boris optase deja pentru cea din urmă. Caietul cu versurile ciclului *Sora mea, viața* (...) avea să probeze alese însușiri ale poetului: sinceritatea necontrafăcută, elanul vital, comparațiile sugestive. Pe alocuri expresia încărcată, saturată de asociații neașteptate — care conferă un farmec aparte poeziilor lui — n-a fost acceptată ca atare, ele nefiind supuse unei rigori deosebite în procesul de elaborare, fapt pentru care vor fi etichetate drept notații subiectiviste, formaliste, evazioniste, impunându-i-se excesul de metafore, expresie alambicată, contorsionată, emblematică.

Dar Pasternak ne oferă — după fericita expresie a lui Nicolai Tihonov — „o lume a spațiilor psihologice complexe în care poetul ambiționează să descopere o lume paralelă sau, altfel spus, o trans-realitate, ascunsele câmpuri tensionale, acel „mundus subterraneus" specific poeziei manieriste europene (...)

Pasternak încearcă să observe realitatea cu o nedezmințită aviditate, „din mai multe unghiuri deodată", abătându-se adesea de la albia inițială, captând izvoare ascunse, aproape imperceptibile.

Scanned with OKEN Scanner

Poetul întrerupe adesea firul logic al „expunerii“ (...), lăsând să se străvadă patosul natural, stihinic, impetuozitatea și dinamismul (...) El îmbrățișează cu fervoare juvenilă întregul ambiant, casnic sau natural, universul înconjurător (...) fiindu-i familiar.

(...) „convorbește“ cu pârâul, cu mesteacănul, cu pietrele de pavaj, cu nopțile albe, mod de a-și ascunde „singurătatea esențială“ (...)

Revoluția îl va găsi pe Pasternak deplin stăpân pe uneltele sale (....), deși el nu va deveni niciodată un poet declarativ, propriu-zis angajat (...)

Mijlocul anilor '30 este marcat de apariția poemelor de largă respirație, de vastă reverberație epică: *Anul '905* și *Locotenentul Schmidt*. Ultimul poem, inspirat dintr-un moment semnificativ al revoltei marinarilor din Flota Mării Negre (care l-a inspirat și pe Einstein[1] în crearea capodoperei cinematografice *Crucișătorul Potemkin*), realizează o veritabilă frescă a Rusiei timpului (...) Poemul a fost definitivat în anii 1926—1930, marcând un moment de răscruce în evoluția lui Pasternak. El a devenit mai concis, mai abordabil, mai simplu, dar în același timp de o mai mare forță a expresiei lirice. Pasajele lirice creează un veritabil halou poetic, în vreme de expresiile neaoșe, argotice chiar (...), conferă un plus de interes poemului (...); pentru Pasternak, anecdota în sine contează mai puțin. El urmărește zbaterea psihologică a eroului, conferindu-i acestuia un înalt statut uman și moral (...)

Volumul *A doua naștere* (1932) va reprezenta materializarea concepției sale despre menirea artistului cetățean. Poetul renaște într-adevăr și alungă himerele care-l obsedau (...); notele personale, chiar biografice, apar mai accentuat prezentate (...). Poemele fac elogiul Sudului, nostalgie dintotdeauna a poeților ruși, alături de imaginea Kievului detașată parcă din fundalul oferit de muzica lui Chopin. Democratizarea liricii lui Pasternak se adâncește în acești ani (...), poetul neputând să ascundă însă notele de sfâșiere lăuntrică (...), anticipând una din tezele existențialismului[2] potrivit căreia omul este considerat o ființă „azvârlită“ în lume“, abandonată, născută sub zodia facticității“.

Anii '30 au evidențiat o stagnare a creației originale, poetul dedicându-se operei de tălmăcire (...)

---

[1] Serghei Mihailovici Eisenstein (1898—1948) — cineast rus; a fost unul din cei mai mari regizori de cinema („Crucișătorul Potemkin“, 1925; „Alexandru Nevski“, 1938; „Ivan cel Groaznic“, 1944).

[2] Existențialism — curent filozofic apărut la începutul secolului al XX-lea și răspândit mai ales în Germania și Franța; relevă sentimentul înstrăinării și al existenței tragice a individului, exprimă necesitatea ființării autentice, omul trebuind să se creeze și să se regăsească pe el însuși printr-o trăire liberă interioară. Inspirat din gândirea lui Soren Kierkegaard și M. Heideger, existențialismul se manifestă puternic în Franța după ultimul război mondial (J.-P. Sartre, A. Camus), complex și adesea divergent.

Scanned with OKEN Scanner

După definitivarea lui *Faust* (1953), Pasternak se va concentra mai mult asupra romanului *Doctor Jivago* (...) pe care-l considera superior creației sale lirice. Jurnalul liric, publicat la finele volumului ca un soi de apendice poetic (sub pretextul descoperirii caietului de versuri al eroului) conține (...) o sumedenie de imagini de tentă mistică, dar autorul conferă până și personajelor biblice (...) puternice trăsături umane, asemănătoare în multe privințe picturilor lui El Greco[1] sau ale lui Goya[2] (însuși atitudinea poetului de resurecție a vechilor motive lirice are ceva din „Capriciile" lui Goya).

Volumul *Când se limpezește* (1956—1959) — purtând în intenție un titlu simbolic — va marca revenirea poetului la vechea tonalitate lirică (...)

Boris Pasternak este un poet al Tainei. Nu mai puțin ca în poeziile inspirate din natură, în poemele de dragoste poetul vădește aceeași aplecare spre reverie, spre „magie". „Vrăjitoria" și extazul sunt atribuite esențiale ale liricii pasternakiene. Filonul realității este purificat și convertit în imagini și metafore a căror înlănțuire dă impresia unor salbe strălucitoare. Poetul îmbină contemplarea uimită cu meditația gravă. De aici decurge detașarea și „înstrăinarea" sa lirică, în ciuda faptului sau tocmai pentru că poetul se simte marcat de o „înaltă boltă", creația (...) Poetul are spaime, obsesii, este bântuit de neliniști (...) Pasternak e și el un „prinț al poemului", în el regăsindu-se, surdinizat, vocile moderne ale Poeziei.

Există un simbol care străbate majoritatea poemelor sale din perioada de început: martorul. Motiv liric întrucâtva apropiat de obsedantul „om negru" esenian, martorul este un „alter ego" al poetului, un spectator lucid, alteori malițios al propriilor trăiri sufletești (...)

În creația de maturitate, Pasternak se slujește de o poetică simplă pe care o pune la fundamentul creației (...)

Ireversibila curgere a vremii nu-i trezește poetului doar iremediabile melancolii. Se reliefează un sentiment plenar, stenic, senzația de bucurie insațiabilă însoțește peregrinările sale în mijlocul naturii, acel strigăt uimit, acea desfătare sinceră (...); tonul fundamental al poeziilor lui Pasternak dedicate naturii, acea ardoare și uimire în fața universului, ssunt/ trăiri care apar copleșitor, aproape sacerdotal în poemul *Când se limpezește* din volumul cu același titlu (...)

---

[1] El Greco (Domenikos Theotokopulos)— pictor spaniol de origine greacă (c. 1540—1614). Stilul său se caracterizează prin alungirea figurilor, lumină surprinzătoare, o irealitate a compoziției cu teme frecvent religioase. Cu Velasquez și Goya, el domină pictura spaniolă.

[2] Francisco Goya y Lucientes (1746—1828) — alt mare pictor spaniol: portrete, lipsite de complezență, ale reprezentanților familiei regale, gravuri (executate între 1810—1814) care înfățișează *Dezastrele războiului* (e vorba de războiul împotriva lui Napoleon I), caracterizate printr-o mare energie expresivă, vizionarism, îndeosebi în ciclul *Capricii*.

Scanned with OKEN Scanner

Opera lui Pasternak, acoperind varii domenii de creație (...), a reflectat asemeni unui seismograf tensiunile epocii în care a trăit și a scris. Ea este până la un punct o imagine a omului, frământat deopotrivă de problemele vieții ca și de cele specifice creației, anxios sau entuziast, cu o receptivitate mai mult sau mai puțin docilă acestor neliniști creatoare, dar exprimate cu o sinceritate deconcertantă, molipsitoare (...)"

Al. Pintescu, *Un poet orfic: Boris Pasternak* în volumul *Literatură și eveniment*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1983, p. 91—96, 100—103, 105, 107.

CÉSAR VALLEJO — Peru

(1892–1938)

„Viața lui César Vallejo a fost un șir neîntrerupt de suferințe și dezamăgiri, de ciocniri violente cu realitatea (...) ; opera lui reflectă, cu sinceritate cutremurătoare, condiția omului modern — nu trebuie să uităm condiția lui de metis — în continuă căutare a drumului propriu, zbaterea zilnică și adesea inutilă în marasmul unei vieți efemere (...)

Primul său volum de versuri, *Los Heraldos Negros (Heralzii negri)*, publicat în 1918 (...), este scris, așa cum arată și titlul, sub influența modernismului (...) ; din spatele vestmintelor moderniste transpare clar neliniștea și durerea omului care, îndată ce a deschis ochii asupra vieții, a fost lovit și hăituit. Vallejo se dovedește a fi de la bun început un afectiv, in instinctiv și un cerebral, căci el așterne pe hârtie propriile îndoieli, marile frământări, întrebările chinuitoare asupra condiției umane și tema predominantă a poeziei sale, durerea omenească, cu o sinceritate dezarmantă, ciudată, poate, pentru europeanui neavizat (...[2]

În *Trilice* (1922, cuvânt inventat de poet din *triste* și *dulce*) Vallejo continuă, ajungând la o perfecțiune formală inimitabilă, tendința de a scoate concretul, cotidianul — care pentru el rămâne mereu același : Omul cu durerea lui implacabilă — din realitatea imediată și de a-l ridica la rangul de „simbol și sinteză abstractă, integrând o nouă realitate, inedită, interioară, poetică : cuvintele sunt linii care trasează sentimentul fundamental al poemului, sentimentul care nu se descrie, ci se comunică" (Saul Yurkievich) ; și, adăugăm

Scanned with OKEN Scanner

noi, crud, dur, dezgolit, într-o exprimare îndrăzneață. Vallejo se ridică mult deasupra curentelor avangardiste — a căror influență este, fără îndoială, certă în *Trilice* — tocmai pentru că mânuiește forma „strălucitoare", cu scopul de a se cufunda cu mai multă pasiune, luciditate și durere în descifrarea sensurilor multiple ale vieții omului (...[2]

În evoluția ascendentă a creației vallejiene, *Trilice* este o treaptă spre desăvârșire pe care o constituie ultimul volum *Poemas Humanos (Poeme umane)*. Acest „cântec de lebădă" este (...) „o sinteză mentală a (...) întregii drame a vieții sale ; (...) este un cântec al morții (și al vieții) așa cum nu mai existase niciodată în literele hispanice" (Francisc Păcurariu) (...) Între *Trilice* și *Poemas Humanos* nu există o ruptură ; dimpotrivă, neliniștea și revolta concretizate în *Trilice*, în febrile căutări formale, capătă în *Poemas Humanos* noi valențe (...) Dacă în *Trilice* Vallejo considera că revolta și nonconformismul se concretizează în special în spargerea canoanelor formale tradiționale și înclina spre „desprinderea" înnoirilor formole de experiența umană pentru a dovedi dezolarea existenței absurde a cărei împlinire se află doar în moarte, în *Poemas Humanos* poetul înclină spre cealaltă orientare, vizibilă încă din primul volum : solidaritatea oamenilor, autodepășirea propriei dureri și condiții umane și confundarea cu durerea și aspirațiile umanității."

Oana Pătrașcu, *Dialectica durerii în poezia lui César Vallejo*, în „Secolul 20", nr. 8—9, 1973, p. 218—221.

„Pare a fi destul de limpede astăzi că, în poezia hispano-americană actuală, cele două prezențe tutelare se numesc Pablo Neruda și César Vallejo (...)

Nicicând, nici măcar în cele mai bune momente ale sale, poezia peruvianului nu dă impresia unei spontaneități torențiale. E evident că Vallejo (ca și Unamuno[1]) cond reușește până la urmă să impună cuvântul rebel, nu poate face ca în el să nu apasă cicatricele luptei. Dacă Neruda pune stăpânirei încet, pe cuvânt, cu deplin consimțământ al acestuia, Vallejo, în schimb îl stăpânește violentându-l, făcându-l să exprime și să accepte cu forța un sens nou, neobișnuit. Neruda înconjoară cuvântul cu valori insolite, dar nu-, violentează sensul inițial ; Vallejo, în schimb, obligă cuvântul să fie și să spună ceva ce nu figura în sensul lui strict. Neruda evadează rareori din dicționar ; Vallejo, în schimb, îl contrazice tot timpul (...)

Poezia lui Vallejo fascinează pe cititorii ei ca spectacol uman (și nu numai ca exercițiu pur artistic) (...)

---

[1] Miguel de Unamuno (1864—1936) — scriitor spaniol, filosof, autor al unor eseuri abordând multitudinea problemelor timpului său (*Sentimentul tragic al vieții*, 1912) ; el a fost de asemenea poet și romancier.

De vreme ce limbajul lui Vallejo nu este un lux, ci mult trudită necesitate, poetul-cititor nu se oprește acolo, nu rămâne orbit. Întrucât fiecare poem e un câmp de bătaie, el trebuie să meargă mai departe, să caute fondul uman, să întâlnească omul, și odată întâlnit să-l sprijine în atitudinea lui, să se angajeze o dată cu el, să sufere alături de el (...) În Vallejo există un fond de onestitate, de inocență, de tristețe, de rebeliune, de sfâșiere, de ceva ce am putea numi singurătate frățească, și aici, în acest fond, trebuie căutate rădăcinile adânci, motivațiile nu întotdeauna limpezi, ale influenței sale (...) La Vallejo, metafora nu împiedică niciodată să se vadă viața, ba dimpotrivă, se pune în slujba ei".

Mario Bendetti, *Vallejo și Neruda*, în „Secolul 20", *nr. cit.*, p. 236–238, traducere de Ileana Bucurenciu.

JORGE GUILLÉN — Spania
(1893–1984)

„Celebrând lucrurile *(Cantico)* în deplina lor concreteță și strălucire, în superba lor inserție în timp, care face din fapta cotidiană domeniul miraculosului însuși, al extraordinarului; situându-se în pulsul viu al istoriei contemporane *(Clamor)*, percepându-i clamoarea și răspunzându-i prin strigătul său personal, Jorge Guillén a înțeles să restituie receptivității noastre nu numai un prezent incandescent, mitic, uluitor, al lucrurilor surprinse în realitatea lor cea mai adâncă, nu numai un prezent al evenimentului social care, la cutare meridian, tulbură conștiința sa poetică și-l obligă să i se opună. Așa s-a născut ciclul *Homenaje*. Și abia împreună, aceste trei cicluri esențiale ale operei sale poetice îi alcătuiesc octava rotundă, plenară, ca un mare cântec al încrederii în om și în destinul omenirii".

Ștefan Augustin Doinaș, *Omagiu pentru poetul omagiilor*, în „Secolul 20", 1978, nr. 7–8–9, p. 213.

„Guillén s-a situat inițial în aceeași filiație cu Jiménez din a doua perioadă și cu mulți alți poeți din spațiul occidental. Ca și ei, va vedea imperfecțiunea lumii și va riposta inventând o perfecțiune ideală. Perfecțiunea nu va exista,

Scanned with OKEN Scanner

deci, în afara, ci în lăuntrul său. E un vis al raţiunii şi emotivităţii sale. Dar Guillén nu se va opri aici, cum a făcut Jiménez, care s-a cantonat astfel într-un solipsism sufocant, în progresivă abstractizare şi conceptualism. Guillén proiectează din nou asupra lumii rodul elaborării sale perfective şi astfel contemplă lucrurile ca fiind înzestrate cu plenitudine. În principiu, Guillén procedează aşa cum procedează Jiménez: receptează realitatea sa imperfectă şi apoi modelează acest sentiment, filtrându-l prin eul poetic, îl concretizează şi-l înalţă până la ideal. Dar, odată ajuns la acest model subiectiv, Guillén, spre deosebire de Jiménez, adaugă un element nou: obiectivizarea modelului ideal, al arhetipului astfel construit înlăuntrul propriului său psihic, care este transferat din nou asupra lumii exterioare şi conferit acelorași lucruri de la care poetul primise iniţial impresia de imperfecţiune; lucrurile, socotite, acum, ca simbolizând un minunat jind uman: acela al perfecţiunii realului. Orice creatură devine în poezia lui Guillén simbol al unei plenitudini inexistente în realitatea înconjurătoare, dar dorite cu intensitate de către poet. Evident, Guillén recurge adesea la tehnica „suprimării anecdotei", atât de utilă (...) pentru rezolvarea aglomerării imperfecte a obiectelor, prin înlocuirea ei cu modele subiective de o senină perfecţiune. Iată explicaţia acestui prezent „etern" (...) în care Guillén contemplă în *Cantico* lumea: nu este decât viziunea interioară a obiectului, în măsura în care acesta, în structura esenţialistă, este gândit ca perfect şi, deci, în afara timpului şi spaţiului. De aceea, la Guillén, ca şi la Jiménez, lucrurile vor avea un contur deosebit de bine, de exact precizat, şi susţinut printr-o mulţime de adjective care indică precizia. Faptul e firesc, deoarece e vorba de aceeaşi structură a idealizării subiective pe care am determinat-o, mai sus, în liniile ei fundamentale. Dar oare n-am afirmat ceva mai înainte, despre Guillén, că el cântă obiecte concrete, dar înzestrate cu plenitudine? Aşa este, dar asemenea concreţiuni sunt, să ne amintim, simbolice, purtând în ele, ascunse, celelalte concreţiuni, cele obiective, niciodată depline. Iată de ce Guillén vorbeşte în *Cantico* despre „râu", nu despre „râul Duero"; despre „podiş", nu despre „podişul castilian". El ştie prea bine că realităţile, acelea afectiv adevărate (râul Duero, podişul castilian) nu deţin niciodată plenitudinea pe care el, vizând-o, o acordă simbolic arhetipurilor interioare la care, de fapt, se referă... Nu am nici o îndoială: Guillén cântă, în definitiv, nu lucruri concrete, ci esenţiale, şi, deci, stări interioare şi visuri (...) Dar sistemul său de proiecţie obiectivantă îl salvează, din fericire, din păcatul în care cade Juan Ramón în a doua sa etapă; mă refer la conceptualismul şi solipsismul despre care am vorbit mai înainte. Guillén, chiar dacă numai simbolic, se saltă din sine însuşi şi priveşte lumea în infinita ei bogăţie şi varietate. De aceea, viziunea lui asupra lumii îşi afirmă acest caracter. Observând legăturile temelor lui Guillén se cuvine să subliniem, deocamdată, imensa lor bogăţie. Alături de primul Juan Ramòn, Vicente Aleisandre şi Pablo Neruda, Guillén este, fără îndoială, unul din cei patru poeţi din lite-

Scanned with OKEN Scanner

ratura noastră la care lumea este mai bogată, mai originală, mai extinsă și mai completă (...)

Guillén și Jiménez năzuiesc cu ardoare să atingă perfecțiunea, sunt marcați de absența mundană și nu o dobândesc decât prin visare: aceasta constituie asemănarea fundamentală. Îi deosebesc, ba chiar îi situează în raport de opoziție, toate celelalte trăsături. Guillén se extaziază în fața lumii exterioare, pătrunsă simbolic de o superbă străvezime; Jiménez renegă lumea și se retrage în spațiul unei interiorități înguste, uneori de-a dreptul sufocante. Din această opoziție decurg toate celelalte deosebiri: ceea ce la Jiménez devine descărnare progresivă este emoție estetică la Guillén; abstracționismul poetului din Moguer se convertește la Guillén în abundență de forme și atitudini; acolo unde Jiménez se manifestă ca un conceptist, Guillén împodobește lexicul poetic cu termeni de sorginte filozofică (...), dar cu puternică încărcătură vitală și umană (...) Îmi dau seama că făcând o atare comparație și o atare punere în balanță aș putea lăsa impresia că disprețuiesc un poet pe care, dimpotrivă, îl socotesc, din atâtea motive, una din personalitățile hotărâtoare aie liricii noastre. Însă, după părerea mea, în planul concret al expresiei esențialiste, Guillén, cel din *Céntico*, se situează pe primul loc: unul din cei mai mari poeți contemporani din Europa; una din gloriile literaturii spaniole."

Carlos Bousoño, *Esențialismul din „Cantico"*, în „Secolul 20", *nr. cit.*, p. 225–227, traducere de Alina Ledeanu.

VLADIMIR VLADIMIROVICI MAIAKOVSKI – Rusia

(1894–1930)

„Rusia este, în primele decenii de după 1900, un adevărat centru al avangardismului. Se succed în alertă, în continue descoperiri și negații — îndeosebi în plastică — cele mai diverse orientări: raionismul, suprematismul, constructivismul, productivismul etc. (...) În acest mediu minat, Maiakovski pătrunde pe drumul propriilor sale aspirații (...)

Teoretic, futurismul rus își fondează programul pe o conștiință a triumfului orașului și mașinismului, într-un fel asemănător orientării futuriste din Italia (...)

Individualitatea futurismului rus stă (...) într-o adevărată revoltă împotriva conținutului. Primatul formei domină cu autoritate toate propozițiile teoretice ale începutului (...) În contextul acestor idei, doctrina futuristă a „cuvintelor în libertate" găsește în Rusia terenul celei mai spectaculoase realizări. Cuvântul, se va susține, nu mai trebuie să descrie, ci să se exprime pe el însuși, acesta având „parfumul său, culoarea sa, inima sa". Cuvântul este — — după chiar afirmația lui Maiakovski — „o entitate independentă organizând materialul de sentimente și gânduri". E sugerată astfel posibilitatea unui limbaj transmental, o adevărată transpunere a cubismului în literatură. Întreaga creație maiakovskiană va purta — desigur, dincolo de exagerările programatice — urmele acestei orientări: întâlnindu-se cu excepționalul simț al limbii, cu geniul verbal al poetului, ea a făcut posibilă descoperirea unor nebănuite valențe expresive în limbă. Supunând structurile limbii la presiunea autarhică a poeticii sale, poetul le-a făcut pe acestea să se supună poeziei, așa cum nu o făcuse până atunci. Structura ritmică a poemelor maiakovskiene, amplitudinea metaforei hiperbolice, animismul imagistic derivă, în mare măsură, dintr-o implicare a limbii într-o poetică pe care futurismul a sugerat-o în primul rând, chiar dacă nu în totalitate.

Pe de altă parte, futurismul rus se desparte de orientarea italiană a lui Marinetti printr-o nedisimulată fervoare revoluționară (...) Poziția futuriștilor /ruși/ declarat antirăzboinică apare nu numai ca exemplară, ci și semnificativă. Poemele pacifiste ale lui Hlebnicov[1] ori Maiakovski *(Norul cu pantaloni)* ascund deja în protestul umanist împotriva carnagiului mondial, scânteia ideilor socialiste de mait târziu. Futurismul, funciar protestatar, intră în rezonanță cu zbaterile vremii care anunță apropiata erupție (...)

Revoluția din februarie /1917/ îi găsește astfel, pe cei mai mulți dintre futuriști, într-o așteptare deschisă. Va fi cea dintâi grupare literară care propune noii puteri colaborarea; vor fi primii botezați „bolșevicii artei". Programul lor, reformulat spre a acorda aspirațiile artistice cu necesitățile revoluției, așază renovata grupare futuristă în centrul (...) culturii proletare. „Octombrie a epurat, reordonat, reorganizat. Futurismul a devenit Frontul de stânga al artelor (L.E.F.) (...) L.E.F.-ul — se precizează în manifestul său — trebuie să adune forțele de stânga (...)"

Spiritul catalizator al acestei noi insurecții va fi, nu întâmplător, Maiakovski. El își arogă rolul purtătorului de stindard, adunându-și versurile în ordine și chemări (...) Vechile sensuri ale poeticii futuriste sunt resorbite și

---

[1] Viktor (pseudonim: Velimir) Vladimirovici Hlebnikov (1885—1922) — poet rus; debutul său poetic se face în rândurile simboliștilor și akemiștilor; se alătură apoi futuriștilor, mai exact, cubo-futuriștilor, ocupând în rândul acesotra un loc de frunte, ca teoretician și poet. A înrâurit, prin activitatea sa, poezia rusă a vremii. E frecvent citat în lucrările critice ale „formaliștilor ruși", Roman Jakobson consacrându-i chiar un studiu anume.

Scanned with OKEN Scanner

direcționate spre finalități ce nu se lăsaseră întrevăzute (...) Titlurile poemelor vor fi menționate în rapoartele Biroului Politic; principiul poetic fundamental e cel al comenzii sociale (...). Maiakovski este, în secolul nostru, poetul politic prin excelență (...) poetul luptător, poetul „clasei în atac", poetul revoluției din octombrie (...) Poemele maiakovskiene au devenit, în fapt, unul singur — poemul revoluției. Poezia se văzuse obligată să se ascundă pe sine în tiparul mitului pe care ea singură îl crease. Maiakovski își pierduse biografia, asumându-și-o pe cea a revoluției. Chipul său căpătase tot mai mult trăsăturile unice, nemișcate și neschimbătoare ale efigiei (...)"

Ion Vasile Șerban, *Despre viața și mitul poeziei*, în „Secolul 20", 1973, nr. 6, p. 49–53.

SERGHEI ALEKSANDROVICI ESENIN — Rusia

(1885–1925)

„Esenin este Poetul. Pentru toată lumea care l-a citit și s-a lăsat în voia marilor emoții stârnite instantaneu de versul său amplu, plin de ecourile stepei rusești, al freamătului mestecenilor, al dealurilor verzi, al ramurilor, al lunii și al luncilor, de tot ce înseamnă natură și viață naturală și simț al libertății fără limite, pentru cine a simțit (...) puterea versurilor de o sinceritate absolută, tumultuoasă, cu priză directă asupra „nervilor", Esenin ilustrează mitul creativității elementare, al genialității native care *produce* poezie așa cum pământul și ploaia nasc vegetație luxuriantă (...)

Ultimul poet al satului, cum se auto-definește cu orgoliu, va întâmpina, totuși, bucuros, tulburat până în adâncimi, revoluția rusă (...) Nevoia de evenimente ideale, regeneratoare, mesianice părea fi a satisfăcută, acum, din plin. Dar *realitatea* nu se grăbea să-i încurajeze gesticulația de apostol, proza vieții contrazicea iluminările și utopia; această nouă sciziune, Esenin o va suporta cu dificultate. Este drept să spunem însă că această „dificultate" (o dificultate de a trăi!) va găsi în poezia lui Esenin o expresie dramatică, de autenticitate a omenescului — fără seamăn (...)

Numai emisia continuă a spiritului său creator, numai creativitate naturală nesecată a geniului său, explozia uluitoare de ritmuri și de imagini noi,

Scanned with OKEN Scanner

șocante, venite în torent firesc, numai conștiința că este purtătorul predestinat al unei stări de miracol, ce se confundă cu poezia — și încă Esenin se putea socoti, pe acest temei de elecțiune, un om fericit ; și să-și sărbătorească victoria cu fiecare vers scris, dictat de cea mai norocoasă providență ; și totuși...

Negând ce s-a spus *atunci* și câteva bune decenii în continuare (...) ultimii ani de viață ai lui Serghei Esenin sunt cei mai bogați și mai plini de rod. Poetul /e/ ajuns pe culmile realizării, mai adânc și mai sigur pe forța sa ca niciodată (...)

Esenin produce în exclusivitate capodopere ; într-un ritm uimitor (...) ; această extraordinară identitate cu sine, revelată de fiecare gest și de fiecare vers, este încărcătura afectivă a poeziei lui Esenin, adică a unei poezii mai plin afective ca a oricăruia dintre contemporanii săi. Nici un comentariu critic nu poate explica, sau măcar sugera, acest „potențial" de enormă, contagioasă, pururi zguduitoare vibrație care „contractă" în sensul cel mai *fizic* cu putință spațiul întreg al sensibilității noastre, săgetându-l în toate direcțiile, ca, de pildă, în prea-binecunoscutul răvaș al „mamei", datând, împreună cu la fel de cunoscutul „răspuns" din anul 1924, când mulți se grăbeau să-l considere pe Esenin poet sfârșit (...)

Poemele de maturitate au aceeași simplitate seniniană sfâșietoare, același ton, care cutremură, al adresării directe, aceeași „pornire" elementară și vijelioasă care ia cu sine totul și îi subordonează fără dificultate puterea de simțire a cititorului ; dar în ele apare o complexitate nouă, substraturi, ramificații, sensuri și trimiteri foarte subtil strecurate, în stare să desfidă imaginea prea simplă, deseori acreditată, a poetului rus (...)

Esenin este, din punctul de vedere al complexității, al substraturilor și contradicțiilor revelate, nu numai poetul prin excelență, poetul emoțiilor umane fundamentale, al senzațiilor și al „afectelor" tari, dar și un mare poet al *modernității*. Cursivitatea „epică" a stihului său, imagistica evident ancorată în natură și în universul satului tradițional, nu trebuie să ne seducă până într-atât încât să eclipseze marile profunzimi, antitezele tragice ale sufletului său, tipice pentru un om al secolului XX, al lumii moderne (...), trăind neliniștile și obsesiile condiției sale (...)

Pe măsură ce coboară mai adânc în sine, Esenin descoperă marea *idee* a destinului său. Și această idee, care se cristalizează cu extraordinară putere în anii premergători sfârșitului, lăsa tot mai mult în urmă imaginea unei nepotolite destăinuiri senzoriale, a poetului *primitiv*, rătăcit în lumea modernă (...) Esenin nu suporta, se știe, situațiile umilitoare (...), preferând totdeauna împlinirii mijlocii — starea de criză, și unei vieți ce nu-i era pe măsură — moartea.

Temele revoluției și ale angajării, Esenin le tratează potrivit firii sale de om liber ; răspunderile epocii le ia pe seama sa un om animat de sufletul libertății ; de principiul libertății simțit ca principiu al vieții însăși ; în afara

Scanned with OKEN Scanner

căruia viața nu are sens și nu-și merită numele. De aceea cuvintele „angajării" se încarcă în poemele sale de un patos dramatic, de accentul unei sincerități zguduitoare și capătă, în contextul de care vorbesc, o *greutate* mult mai mare (...)

Între poeți, Esenin este cel mai puțin „abstract". Dacă firea însăși a poeziei refuză abstracțiunea în favoarea trăirii lirice nemijlocite și se crispează în fața oricărui adevăr de-personalizat, atunci Esenin întruchipează această „fire" cel mai aproape de miezul ei, acolo unde totul este nucleu viu, centralitate arzătoare. Orice poet adevărat vorbește cu glasul său propriu și ne dă sentimentul „sincerității", dar Esenin este în întregime țesut din plasma ce a dat naștere acestui principiu general acceptat, și care se confundă cu sursele însești ale lirismului. Nici o voce străină nu se amestecă, măcar abia perceptibil, în structura discursului său. Poezia sa este „vorbire" continuă a eu-lui, oricât de adânc și oricât de superficial, dar totodată autentic, totdeauna manifest-autobiografic (...)"

Lucian Raicu, *Prefață* la volumul: Serghei Esenin, *Poezii și poeme*, în românește de George Lesnea, București, Editura Minerva, 1976, p. V, VII—XIV.

PAUL ÉLUARD (pseudonim pentru Eugène Grindel) — Franța

(1895–1952)

„Paul Éluard era, așa cum s-a amintit în momentul morții lui (18 noiembrie 1952) poezia însăși, pentru toată generația sa — și nu numai pentru a sa, ci pentru toți cei care au recunoscut în poemele lui propria lor speranță, vibrând la unison cu o inimă ce refuza povara lumii, „cernând prin sita vieții cerul albastru".

Chiar în primele sale poeme Éluard fremăta de această dragoste de viață (...)

Ce mai rămâne din suprarealistul Éluard ?

El învățase de la Lautréamont că „poezia trebuie făcută de către toți; nu numai de unul singur", de la Breton (cu care a scris *L'Immaculée Conception)* că poezia trebuie să-și propună „asimilarea continuă a iraționalului" în afara oricărei preocupări estetice sau morale; el însuși o confunda cu exaltarea pasionată a libertății. Războiul din Spania l-a învățat că poeții

Scanned with OKEN Scanner

sunt, la fel ca toți oamenii, „adânc ancorați în viața comună": Éluard a înțeles că nu va putea rămâne cu „fruntea lipită de geam, ca străjile durerii". *Le Cours naturel — /Albia firească/* (1938) a dat alarma pentru „a descătușa imensa milă a acestor vremuri surde la chemările sfâșietoare (...) a acestor vremuri care se îngroapă sub ruinele libertății (...)"

În plină ocupație, va miza pentru „viitorul care cântă", pentru ca *omul eliberat de trecutul său absurd / Să înalțe în fața fratelui său un chip ce-i seamănă / Și să dăruie rațiunii aripi rătăcitoare* (...)

Abia mai poate cânta (în *Le Livre ouvert /Cartea deschisă/* apărut/ă/ în 1941) acele flori atât de iubite, dar pe care acum le știe muritoare (...)

Va adera (în 1942) la Partidul Comunist (...) cu o uriașă speranță de eliberare (...)

La Éluard, ca și la Aragon, poemul de dragoste a fost expresia acestei speranțe (...)

În Parisul iernilor de război, apoi în departamentul Lozère, Éluard (unul din fondatorii revistei „Lettres Françaises" și ai editurii Minuit) n-a avut altă patrie decât „foamea, mizeria și dragostea", precum și libertatea pe care a cântat-o în *Poésie et Vérité /Poezie și adevăr/*.

Printre poemele sale de război, unele, foarte scurte (mai cu seamă cele care alcătuiesc *Au rendez-vous allemand /Întâlnire cu nemții/*), se apropie de perfecțiune (...)

Parisul din aprilie 1944 i-a inspirat o cantată (...)

Mai târziu, Éluard avea să piardă o parte din ceea ce alcătuia farmecul și secretul său. Făcută pentru tăceri, pentru singurătatea în doi, pentru spațiile interioare, pentru profunzimea lucrurilor și pentru fața lor nocturnă, această voce, nepregătită să cânte produsele stereotipe ale fericirii colective, își pierde repede suflul în agora. În loc să se contopească cu ființa vie a lucrurilor, ea se apucă să enumere (...)

Dar Éluard rămâne, cu mai puțină emfază retorică decât trubadurul Elsei, poetul dragostei (...)

Senzația la Éluard, adesea încântătoare, este întotdeauna exactă și fidelă; mai puțin sigură, prozodia lui știe să se muleze pe impulsurile proaspete ale simțurilor (...)

După moartea lui Nush, „când în sufletul său nu i-a mai rămas decât viziunea soției moarte", a căzut pradă unei mari revolte (...)

Éluard rămâne unul din marii lirici ai vremii noastre — cel mai intim și fără îndoială cel mai adevărat — cântărețul de neuitat al bucuriilor familiare, al umilei prietenii a lucrurilor, al orelor monotone (...), al gândurilor (...), al unei nădejdi desperate (...)"

Pierre de Boisdeffre, *O istorie vie a literaturii franceze de azi*, traducere de Sanda Râpeanu și Cireașa-Gabriela Grecescu, prefață de Valeriu Râpeanu, București, Editura Univers, 1972, p. 74—79.

Scanned with OKEN Scanner

LUCIAN BLAGA – România

(1895–1961)

„...Formule ca „poetul filosof" ori „filosoful poet" nu trebuie să influenţeze prea mult comentariul : ele trădează (...) conştiinţa unei inevitabile subordonări, a unei contaminări între limbaje de natură fundamental diferită. Poetul însuşi a ţinut, de altfel, să atragă atenţia (...) că imixtiunea unor idei în poezia sa nu are loc decât în mod excepţional şi trebuie regretată ca o scăpare şi abatere tocmai de la specificul poeziei. Ceea ce nu înseamnă, desigur, că nu putem recunoaşte, pe un plan foarte general, rădăcina comună, în solul unei spiritualităţi deplin închegate, a diverselor iniţiative creatoare ale poetului, dramaturgului sau filosofului (...)

Există creaţii lirice unde subiectul este aproape disparent, lăsându-se înlocuit de obiecte, de o „atmosferă" şi putând fi abia dedus din mişcarea „exterioară" a lumii regizate de umbră. Nu acesta e cazul lui Blaga. Autorul *Poemelor luminii* intră de la început în mod decis în scenă, propunându-se ca protagonist al unui spectacol sui-generis. Prezenţa „personajului" este esenţială la el, şi aproape niciodată nu vom asista în lirica sa la o reală „dispariţie eluctorie" a poetului. Dimpotrivă. — Chiar atunci când „tace", poetul face să vorbească tăcerea prin înscenare, printr-o gestică substitutivă ce transformă poemul într-un fel de pantomimă în construcţia căreia fiecare mişcare comportă o maximă stilizare. Poetul se vede şi se arată tăcând, tot aşa cum, într-o şi mai mare măsură, se vede şi se aude vorbind. Încât discursul liric îşi primeneşte adevărata semnificaţie doar „încadrat", situat într-un anume „decor" care-l completează şi-i susţine sensurile, ori i se opune, evidenţiind conflictul sau ruptura dramatică. O minimă distanţă este mai întotdeauna creată — o depărtare de care însuşi rostitorul monologului are nevoie, ca pentru a fixa mai bine, ordonând-o între contururi ferm trasate, o *prezenţă scenică*. Un „eu generic" sau „categorial" (cum a fost numit de critică) vorbeşte sau tace într-un cadru stilizat, redus la esenţial : mai austere şi mai descărnate în primele poeme (unde modul stilizării a apropiat de cel al simbolismului pictural şi al decorativismului „secesionist", iar, ceva mai târziu, de iconografia bizantină), mai „senzuale" pe măsură ce înaintăm în spaţiul poeziei (în universul arcadian, festiv-edenic, conturat o dată cu *Nebănuitele trepte*), ambele elemente descoperă totuşi, dincolo de diferenţe, permanentizarea unor valori simbolice, un sens uniar al relaţiei dintre ele (...)

(...) Am identificat principalele ipostaze ale eului liric, proiectate sub semnul unei majore „obsesii modelatoare" : aceea a atingerii deplinului echilibru între subiectul uman şi marele cosmos, a întregirii (reintegrării) făpturii fragmentare în Fiinţa universală.

Scanned with OKEN Scanner

Schițată încă în poemul programatic *Eu nu strivesc corola de minuni a lumii*, această relație primește, de la o carte la alta, reliefuri particulare. La baza ei stă însă esențialul *sentiment al unității organice a lumii*, al identității de substanță între tot ce există. Parte din „Totul substanțial și structural" al firii, subiectul blagian se simte îndreptățit să-și afirme solidaritatea cu exteriorul mundan — încât reveria poetului se ordonează, din punctul de plecare, în funcție de această năzuință (...)

Natura acestei relații atrage deja atenția asupra dimensiunii *mitice* a poeziei lui Blaga. Prefața lirică a *Poemelor luminii* o anunțase în liniile sale generale, dar ea a trebuit să rămână doar schița unui program — ca să spunem așa — de perspectivă, înfăptuit treptat, cu răbdare, dar cu o remarcabilă fidelitate, în cărțile următoare. Analiza „traseului" urmat, în diversele sale ipostaze, de subiectul simbolic blagian a permis însă degajarea unei biografii exemplare, înscrise decis pe coordonatele misterului. Este istoria unei ființe care străbate etapele — am putea spune *probele* — unui întreg ciclu existențial, de la momentul contopirii primare cu marele Tot, la experiența înstrăinării prin conștiința individuației și, în final, la aceea a regăsirii unității dintâi. Prin câteva din reperele sale de bază, traiectul subiectului liric blagian a putut fi raportat la mitul biblic al paradisului pierdut, îmbogățit cu elemente noi în „lectura" modernă a romanticilor și trecut nu mai puțin prin fața oglinzilor măritor-deformatoare ale expresionismului. Dar el se înscrie de fapt și în niște tipare mitice de mai generală răspândire. În ele poetul a modelat o particulară dramă a cunoașterii, saturată în egală măsură de marile întrebări ale timpului nostru. Și poate că tocmai fidelitatea față de sensibilitatea mitică moștenită de la colectivitatea umană în tiparele căreia i s-a format o geometrie spirituală i-a permis să depășească impasul viziunii expresioniste, ajungând la echilibrul final.

Singulara „psihodramă" propusă de lirica blagiană (...) în autenticile sale dimensiuni /presupune/ o descifrare a articulațiilor acelui cosmos în fața sau în centrul căreia se situează eul poetic ca rostire a unui *anume* discurs și ca actor-regizor al unor determinate mișcări scenice (...); întreaga poezie a lui Blaga poate fi pusă sub semnul unei „geografii mitologice". Ceea ce poetul numește astfel are, evident, o semnificație aparte în structura viziunii sale, într-un moment precis al desfășurării ei — dar perspectiva mitică nu încetează să se impună nici după acest moment, așa cum se manifestase mai înainte. Dacă „istoria" eului liric este marcată în esență de nostalgia unui timp inițial, al comunicării cu absolutul cosmic, spațiul simbolic apare și el organizat în funcție de raportarea la un „model" ideal (...)

Obsesia întoarcerii la origini, atât de puternică în discursul confesiv, ne-a părut perfect susținută și de modelul spațial construit de poet. Geometria sa cea mai generală a putut fi apropiată de figurile *cercului* și *sferei*, văzute ca „rotunjime plină" și alimentând o reverie a intimității protectoare,

Scanned with OKEN Scanner

un spațiu în care *adâncul* și *înaltul* se conjugă (*bolții* celeste corespunzându-i „cerul de jos", pământul-receptacul) și care „conține" în poziție centrală, simili-embrionară, subiectul uman (...)

Am încercat să subliniem (...) caracteristica năzuință spre o *coincidență a contrariilor*, prezentă și în dialectica evoluției „personajului blagian". În plan spațial, ea se evidențiază (...) prin solidaritatea dintre *adânc* și *înalt*, *teluric* și *celest*, *întuneric* și *lumină* etc. — într-un teritoriu postulat ca *centru al lumii*: de la „corola de minuni" și „monadă", la „patrie", satul arhaic, „grădină", „casă" și „vatră", principalele elemente spațiale angajate în construcția geografiei sacre atestă o asemenea modelare. Iar această serie simbolică se subordonează (...) obsesiei unei originare intimități „materne", întregul univers blagian putând fi caracterizat în esență ca *spațiu matrical*. Inventarierea și analiza sensurilor simbolice ale elementelor ce alcătuiesc cosmosul lui Blaga (*munte*, *peșteră*, *pădure*, *iezer*, *izvor*, *fântână*, *mare*, componentele *bestiarului* etc.) probează puterea modelatoare a unei atari reverii. Prin contrast, viziunea lumii ca „paradis în destrămare" accentuează, la rândul ei, valorile spațiului arhetipal — tot așa cum ipostaza eului problematic, a exclusului din ordinea cosmică, contribuise la și mai pregnanta reliefare a figurii ideale a omului integrat în marile ritmuri ale Firii (...)

(...) tiparele mitului poetic blagian se imprimă și la nivelul a ceea ce s-a numit „poetică implicită". Analiza semnificațiilor de bază ale *tăcerii*, *cuvântului* și *cântecului* ca motive lirice, precum și a relațiilor ce se edifică între ele (...) confirmă încă o dată acea unitate de adâncime a imaginarului: aventura *poetului* reface itinerarul mai general al omului fascinat de origini, trăind drama alienării, reușind în cele din urmă să restaureze relația exemplară cu Totalitatea: depășire aici, a *numelui* despărțitor, în *cuvântul imnic* solidar cu *tăcerea* începuturilor. Izomorfismul *tăcere-întuneric* și *lumină-cuvânt*, posibila paralelă între armonia elementelor integrate în „corola de minuni" a lumii și suprema comuniune a cuvintelor cu *cântecul* atotcuprinzător *(lumea-cântare)* include în mod organic și meditația asupra poeziei prin poezie în „sistemul" simbolic al operei (...)

(...) încă de la primele întâlniri cu această poezie ni s-a impus o anumită stabilitate a constelațiilor simbolice, constanța unor serii și tipuri de relații: într-un cuvânt — un *univers* dintre cele mai coerente, mai sistematice din literatura română. (În această privință, poate numai *Jocul secund* al lui Ion Barbu ar constitui un termen de comparație.) Poet de factură intelectuală, Blaga aliază în puternica sa personalitate o excepțională capacitate de invenție metaforică cu un nu mai puțin remarcabil dar al *construcției* poeziei. Imaginea ultimă cu care rămânem este a unei lumi în care obiectele trăiesc prin concretul lor material, dar poate și cu mai multă forță ies în prim plan prin natura lor *emblematică*. Ele par în același timp noi și străvechi, reprezentându-se pe ele însele, dar și un *altceva* ce le depășește, aproximat în fața

Scanned with OKEN Scanner

noastră într-un *ritual* al rostirii, într-o *regie* a mișcării, într-o anume *dispunere scenică*. Dar nu libertatea jocului cu emblemele se impune, ci tocmai strictețea ordinii sale, severa disciplină a unei arhitecturi clasice. Ca și cum verbul poetic ar fi constrâns să comunice întotdeauna numai *esențialul*. Cu versul unui cunoscut poem, am putea spune că în lirica blagiană „poartă o semnătură făpturile toate". În evenimentele și decorurile sale de extremă stilizare se lasă mereu întrevăzută figura pură a unei relații spirituale paradigmatice, pe care o simțim foarte aproape de noi (...)"

Ion Pop, *Lucian Blaga — Universul liric*, București, Editura Cartea Românească, 1981, p. 271—280.

ION BARBU (pseudonim pentru Dan Barbilian) — România

(1895–1964)

„În 1927 Ion Barbu a învinuit toată (...) poezia /românească/ a deceniului al treilea, — în mare parte excepțională — de lipsă de spiritualitate, numind-o „poezie leneșă". El respinge și „confidența, sinceritatea, disociația, naivitatea", voind a-și așeza poezia „sub constelația și în rarefierea lirismului absolut", cerându-i să disprețuiască muritoarele melodii, de care e vorba în *Israfel* al lui Poe și să „instruiască de lucrurile esențiale, delectând cu viziuni paradisiace". Dacă denumirea de „poezie leneșă" e, vădit, nedreaptă, ea trebuie admisă prin rațiunea polemică a atitudinii. Teoretic, Ion Barbu formulează un program radical și subtil, de care poezia avea nevoie. Autorul *Jocului secund* a împins poezia românească spre o experiență esențială, nemaicunoscută până atunci și care se explică atât dialectic, cât și istoric. Muzică pură relevând inefabilul, poezia e abstrasă din timp („din ceas dedus adâncul acestei calme creste"), adică din contingent, și deși pleacă din viață, dintr-o emoție umană, ea nu se confundă cu viața, constituindu-se ca un univers secund, ca un „mântuit azur". Acest univers se ridică pe „înecarea" celui real, în sensul că nu e o copie, ci altceva decât el, având un sens propriu, intern. Cu ideea „jocului secund" (influența abatelui Brémond[1] e evidentă)

[1] Henri Brémond (1865—1938) — eseist și istoric francez, autor, printre altele, al lucrării *La poésie pure* (*Poezia pură*, 1926), în care stabilește înrudiri între extazul religios și cel poetic.

Scanned with OKEN Scanner

se desăvârşeşte, şi teoretic, ceea ce poeţii intuiseră mai demult: începând prin a exprima ceva, poezia sfârşeşte prin a se exprima pe sine.

Opinia cea mai răspândită este că poezia lui Ion Barbu se împarte în trei etape atât de deosebite între ele, încât T. Vianu a putut să vadă în poetul *Jocului secund* un tip de autor plurivalent, din categoria celor care se nasc a doua oară, ca Paul[1] pe drumul Damascului. Dar tocmai unitatea substanţială a acestei poezii este tulburătoare. Nu mobilitatea este caracteristică lui Ion Barbu, ci, dimpotrivă, fidelitatea faţă de o voce interioară, unică şi obsedantă. Ce sens are căutarea adevăratei Grecii, de care vorbeşte el?

Într-o primă etapă, Grecia i se înfăţişează sub chipul Helladei lui Nietzsche: „elanul cutreierând dinamic fiinţele şi ridicând extatic un cer platonician". „Legătura dintre această primă fază şi a doua (...) o întrevezi? E căutarea unei Grecii mai directe, mai puţin filosofice. E vorba de o Grecie, simplă ipostază morală, din care derivă o normă de civilizaţie şi de creaţie. Credeam a fi recunoscut în pitorescul şi umorul balcanic o ultimă Grecie (...) Nu vrei (...) să vezi, în (...) a treia fază, o incursiune în sfânta rază a Alexandriei? Tema transcendentă din *Jazz-band pentru nunţile necesare*[2]: sensul feminin al *Luceafărului*, iniţierea intelectuală, disociativă, a cercului Mercur, deopotrivă cu dominanta triumfală a Soarelui — este un elinism de decadenţă."

Pentru un poet de felul lui Ion Barbu această căutare nu poate avea decât un singur sens: înălţarea poeziei la „puritatea aeriană" a odei pindarice, la „certitudinea liberă a unui lirism omogen, instruind în lucrurile esenţiale, delectând în viziuni paradisiace". Cu alte cuvinte, Grecia lui Ion Barbu este simbolul unui clasicism absolut, în care poezia îşi întoarce mereu propriul chip, poetul ascultând de „un singur instinct, al Cântecului" şi devenind un preot, un oficiator care poartă pe cap o cunună înflorită şi ţine în mâini lira.

S-a dat, în general, prea multă importanţă substratului ideologic al ciclului *Isarlâc*, poetul fiind acuzat că ridică la rangul de valori tocmai elemente care constituie tare ale istoriei noastre. Însă gestul lui Barbu are un substrat estetic: nu ca valori sociale sau morale sunt elogiate indolenţa, jovialitatea nepăsătoare, culoarea lumii rafinate, crepusculare a „crailor de Curtea-Veche", ci valori estetice, în sensul în care Sadoveanu spunea undeva cu umor subtil că mama artei e lenea. Cetatea *Isarlâcului*, aşezată „la mijloc de Rău şi Bun", „într-o slavă stătătoare", suspendate fiind orice determinări morale şi istorice, este cântată ca un univers imaginar, pentru amestecul de „var şi ciumă", de albeaţă şi murdărie, de degradare şi strălucire, pentru putreziciunea suavă şi pitorescul ei subţire. Începutul este de basm curat şi tot de basm ţine viaţa închipuitei cetăţi, în care forfota mulţimii de gură-cască

---

[1] Paul (Pavel, iniţial Saul) — (c. 3—64 sau 67 d.Cr.) — teolog şi misionar creştin.

[2] În versiunea definitivă — *Ritmuri pentru nunţile necesare*.

reprezintă doar simularea unor activităţi economice. In fond, ideea e de gratuitate. Domnişoara Huss e corespondentul liric al Penei Corcodușa, evocată, ca și eroina lui Mateiu Caragiale, sub semnul „ceasului rău". Și aici esențial este nu planul realist al evocării, ci aspectul fabulos. Ceasul rău are înfățișarea de pasăre fantastică din pânzele lui Georges Braque. Nebuna descântă stelele cu mosorul ca să-și întoarcă iubitul de pe celălalt tărâm, în felul în care Baba-Cloanța a lui Alecsandri se deda unui ritual magic asemănător (...) Perspectiva lirică e imensă. În *Nastratin Hogea la Isarlâc* este descris un univers somnolent, contopit de lene și de soare ca de o senzualitate ascunsă, aţipită, o materie mâncată de putregaiuri, verzuie, coclită, un aer unsuros, dulceag. Valoarea poemei e în viziunea, de un umor tragic, a lui Nastratin Hogea autodevorându-se (...)

Prejudecata cu privire la dificultatea (reală) a lui Barbu este așa de puternică, încât mai toate poeziile sale din ciclul *Joc secund* au fost repudiate fără să fie înțelese cum trebuie. Ele nu sunt hermetice : poetul face doar o experiență de vocabular. Pentru „bărbieni", ea a apărut esențială, chiar dacă s-au împrumutat de la Barbu și „ideile" (năzuința spre absolut, sondarea metafizicului). Era oarecum normal ca Barbu, respingând discursivitatea poetică, analizele în versuri, evocarea, epicul și celelalte, să caute a atinge o expresie pură, sintetică. Intenţia lui evidentă e, în *Joc secund*, de a primeni mijloacele poeziei. Cele mai multe poezii de aici nu sunt decât niște descripţii. O dimineață cu poteci în rouă este în *Desen pentru cort* și în *Orbite*, un răsărit pe mare în *Poartă*, amurguri în *Margini de seară*, *Legendă*, *Izbăvită ardere*, *Steaua imnului*. În *Lemn sfânt* se descrie o icoană veche, altundeva poetul citește (ca pe vremea lui Alecsandri) la gura sobei „un poros infoliu".

Ciclul propriu-zis hermetic e *Uvedenrode*. Mai exact, poetul încearcă un lirism de cunoaștere, nu abstractă, ci prin simboluri. Un astfel de simbol e al oului *(Oul dogmatic)*. Oul are aici înțelesul pe care i-l dădeau, de exemplu, vechii egipteni, când își închipuiau nașterea universului din ou. Oul, ca obiect de contemplaţie, n-are utilitate practică. Legenda ni-l arată pe Orfeu care a răspândit în Grecia mitul egiptean al oului, ferindu-se să-l consume. Ca în prima *Scrisoare* eminesciană, viaţa vine din colaborarea a doi factori. Factorul feminin este, la Barbu, albușul, dormind pasiv în liniștea increatului, factorul masculin e bănuţul auriu, „ceasornicul fără minutar al vieţii". Poetul îl închipuie ca pe Lucifer, la „polul plus", la zenit, adică acolo unde nu ajunge globul pământurilor. Noutatea e că, din această cauză, nunta nu are loc : atenţia poetului se îndreaptă spre „pacea-ntâie" a lumii de dinaintea genezei. Invocaţia tulburătoare, de la sfârșit, are în vedere acest echilibru al increatului (...)

Eminesciană e *Riga Crypto și lapona Enigel*, care e un *Luceafăr* cu roluri inversate. Prăpastia se deschide între Crypto, simbolul forţelor telurice și Enigel, care se-nchină soarelui. Acest motiv al soarelui e central în poezia

Scanned with OKEN Scanner

de cunoaștere a lui Ion Barbu. Poetul închipuie trei faze succesive ale cunoașterii, înaintând în spirală, și având fiecare un simbol în plan astral: cunoașterea prin simțuri, „roata inimii" e pusă sub semnul Venerei; cunoașterea intelectuală, abstractă, sub semnul lui Mercur: cunoașterea simbolică, poetică, sub acela al Soarelui. *Ritmuri pentru nunțile necesare* e o ilustrație aproape didactică a spiralei. *Uvedenrode*, în care mulți au văzut doar sonorități fără sens, reia tema, doar ca să răstoarne succesiunea treptelor. Râpa melcilor (simbol, în psihanaliză, al sexualității) deșteaptă ideea primei trepte a cunoașterii erotice, a „danțului buf" din cercul Venerei. „Ceasul în cristalin" e al gândirii logice, reci. În fine, Soarele sfânt simbolizează cunoașterea poetică, „paralogică". Poetul sfârșește însă cu treapta cu care trebuia să înceapă și, de aici, toată neînțelegerea.

Nici un poet, în afară poate de Eminescu, n-a avut atâți imitatori ca Ion Barbu (...) Și cu toate acestea, Barbu nu poate fi urmat: el închide o epocă fără a deschide o alta. Ca și Mallarmé, el trage ultimele consecințe, atinge o limită. Barbu intră în categoria poeților singulari, care fac poezia cu neputință, împingând-o într-un impas. Unde, dacă nu tocmai în acel Pol Nord al lirismului, în mirajul unui tărâm al dezamăgirii absolute, trebuie căutat secretul atracției pe care poezia lui Barbu o exercită continuu".

Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, București, Editura pentru Literatură, 1968, p. 98–104.

EUGENIO MONTALE – Italia

(1896–1981)

„...volumul *Satura*, ale cărui poezii poartă datele 1962–1970, (...) absoarbe și cristalizează toată esența poeticii montaliene de până atunci – *Le bufera e altro (Furtuna și altele)*, 1956, *Le occasioni (Ocaziile)*, 1939, și *Ossi di seppia (Oase de sepie)*, 1925 –, încheie o primă etapă din travaliul poetic și dă impuls unei noi etape care (...) va culmina în *Quaderno di quattro anni /Caiet pe patru ani/* (...)

Prima culegere a poetului, *Ossi di sepia* a apărut (...) în anii care au urmat primului război mondial, ani de neliniște și nesiguranță economică, de criză politică (...) În *Oase de sepie* Montale se însingurează de toate acestea, retră-

gându-se în lumea copilăriei sale de pe plăjile ligure, lumea elementelor primare, formative, nu cu intenţia unor iluzii deşarte sau a unei alte realităţi, ci din dorinţa fermă de a cunoaşte cât mai bine şi *mai aproape* tocmai *această* lume în care trăim (...) Se creează astfel, cu acest prim volum, una din coordonatele definitorii ale poeziei montaliene, cea *spaţială*: enunţarea cadrului, a lumii prin elementele sale constitutive: obiecte mărunte, de fiecare zi. Dar cercetarea aceasta de aproape a părţilor care alcătuiesc lumea duce inevitabil la descoperirea mecanismului intim care le pune în acţiune. Recunoscând infailibilitatea acestui lanţ de cauzalităţi, Montale se vede constrâns să recunoască deplina instabilitate pe planul cunoaşterii şi al acţiunii. Concluzia *Oaselor de sepie*, care va deveni după aceasta concluzia întregii poezii montaliene, este amară: mecanismul cauzalităţii îl privează pe om de bucuria liberului arbitru, omul este condamnat la necesitate, viaţa este o obedienţă, o suferinţă, un rău.

Le occasioni, cea de a doua carte de poezie a lui Montale (...) va descrie, cum spune şi titlul, evenimentele, accidentele, faptele acestei lumi, *ocaziile*. Avem, deci, aici o altă coordonată esenţială a poeziei montaliene: cea *temporală* (...)

Unicul personaj care descrie şi se descrie în *Oase de sepie* îşi găseşte în noul volum valenţa: femeia. *Ocaziile* sunt o carte de versuri închinate iubirii (...) Critica vede în general în personajul feminin din poezia lui Montale un element de rezistenţă şi de stabilitate, purificator sau chiar salvator (...) Dar există, de asemenea, părerea că îngerul montalian este *un angel ferito* (un înger rănit), care dă doar speranţă, amplificând mizeria umană (...), supoziţie, credem, mai aproape de adevăr, deoarece Montale însuşi dă o definiţie aproape identică eroinei sale (...): *luce-in-tenebra (lumină-n-ntuneric)*.

Dar infernul de care vorbeam, întunericul din versul Poetului, rădăcina răului, a vieţii ca suferinţă este Timpul. Vrăjmăşia timpului ca non-realitate, împotriva realităţii date, suferite, se materializează în aceste „ocazii" sub forma absenţei femeii iubite (...) Memoria este un paleativ care sporeşte drama, făcând evidentă ca unică realitate zădărnicia.

La bufera e altro este al treilea volum de poezii al lui Eugenio Montale (...), incluzând şi volumul *Finisterre* (din lat. *finis terre*, prin care anticii desemnau limitele lumii cunoscute) apărut în 1943. Poeziile apărute în acest volum scrise deci între anii 1940—1954, cuprinzând perioada celui de al doilea război mondial şi de după acesta, cu speranţa eliberării, apoi anii (...) războiului rece, aveau să aducă deziluzii şi eşecuri sporite.

Coordonata temporală a poeziei montaliene se lărgeşte grav şi dramatic prin pătrunderea cu brutalitate a timpului-realitate, a istoriei (...)

Factorul (...) negativ furtună-război copleşeşte (...) atât de mult sensibilitatea Poetului, îl târăşte atât de brutal în vânzoleala evenimentului şi a istoriei, în ciuda consecventei şi obstinatei sale atitudini de rezervă şi nean-

Scanned with OKEN Scanner

gajare, încât Poetul lasă să pătrundă în puritatea ascetică și criptică a poeziei sale elemente fierbinți și atât de umane ale reportajului și ale cronicii (...)

Volumul *Satura* apare în 1971. El cuprinde de fapt două cicluri de poezii: *Xenia* și *Satura* (...)

Ambele titluri amintesc de cultura clasică a lui Montale. *Xenia* erau, în tradiția vechilor greci, epigramele care însoțeau darurile făcute prietenilor cu ocazia sărbătorii Saturnaliilor. *Satura* era denumirea care se dădea în literatura latină micilor compoziții în versuri de proveniență populară și de tradiție locală, întrucât *satura lux* era, pentru bucătăria rurală locală, o mâncare specifică în case se amestecau (de aici „satira" și „satirion") tot felul de legume trufandale și ingrediene.

Cele 28 de *Xenia*, intrepretate de poet în sens goethean ca fiind niște „daruri pentru oaspeți" sau „daruri întru amintirea morților" sunt mici compoziții în vers liber în care poetul stă de vorbă cu soția defunctă.

Semnalând introducerea unui nou și esențial element de istorie în poezia montaliană, anume femeia reală (...), critica italiană constată că, o dată cu accentuarea stilului colocvial, familial, poezia montaliană capătă o nouă formă, cea epigramatică, de poezie-proză, prezentă discret până atunci în întreaga construcție poetică montaliană, dar definită cu precizie acum și declarată, făcând totodată lectura mult mai accesibilă.

Satura, vădind aceeași varietate de moduri, de modele formale, de metru și de ritm, de nivel de limbaj, înregistrează, ca într-un jurnal intim, existența Poetului (...)

Critica italiană remarcă aici apariția acelui ton moralizator, voalat, dar ferm, acea tendință de-a observa cu atenție lumea și realitatea imediată (...)

Interesul lui Montale, de a-și nota aproape zilnic impresiile, ni se dezvăluie acum cu claritate, fapt care se precizează în următorul volum al cărui titlu va fi chiar *Jurnal: Jurnal din '71 și din '72* (...) Dar dacă *Satura* părea să încline spre o comunicare sentențioasă și moralizatoare, *Jurnalele* (...) se întorc cu severitate la vechile motive de totdeauna ale Poetului: criza teoretică, nesiguranța realității, imposibilitatea de comunicare.

Ironia și sarcasmul, prezente mai mult sau mai puțin filtrat în poezia lui Montala, se transformă acum în violență (...)

În 1977, când apare (...) volumul *Quaderno di quattro anni*, Montale avea 81 de ani.

Dar poeziile din această carte nu reprezintă numai rodul ideal al unei vieți închinate poeziei, ci și o dovadă exemplară a desăvârșirii pe care geniul poetic o poate atinge în zilele noastre.

Nu credem că greșim dacă vom încerca să stabilim ca fiind trei trăsăturile definitorii ale *Caietului pe patru ani*: înțelepciunea, simplitatea și umorul (...); este o carte de concluzii. Marcat puternic de existențialismul european contemporan, nu numai printr-o vastă lectură și instrucție, ci prin inevitabilitatea experiențelor și trăirilor comune, Montale își va păstra dem-

Scanned with OKEN Scanner

nitatea și echilibrul propriu, respingând speculațiile aberante, disperarea sau cinismul (...)

Montale (...) recunoaște undeva că atunci când scria primele versuri retorica dannunziană copleșea atât de mult începutul de secol, încât a fost nevoit să-și creeze o retorică proprie pentru a putea rezista ca poet. Rodul acestei retorici, *Oase de sepie*, aduce cu sine multe din componentele tradiționale (...) Dar în volumele care urmează interesul Poetului pentru artificiile formale scade în așa măsură încât *Satura* prezintă acel moment de ruptură de care s-a amintit : De aici pasul spre *poezia-proză* a jurnalelor nu prezintă nici o dificultate. Chintesența : enunțul eliptic, dens, aparent prozaic din *Caiet pe patru ani*.

/Despre „estetica obiectelor" în poezia lui Montale vorbește mult, și pe bună dreptate, critica italiană : lumea amplă de percepții și trăiri a poeziei este populată de obiecte banale și efemere, neînzestrate cu nici un simbol și justificate doar prin utilitatea lor imediată. Și poate că tocmai fuga de necesitate, ținta permanentă a poeziei montaliene, care se izbește neîntrerupt de obstacolul „lucrurilor necesare", din lăuntrul ei face ca de multe ori transmiterea poeziei către cititor să fie atât de anevoioasă.

În ciuda unor asemenea dificultăți, dorința de comunicare este constantă în poezia lui Eugenio Montale, (...) /în pofida/ amărăciunii cu care Poetul constată posibilitățile, destinul și finalitatea ființei umane..."

Florin Chiriţescu, *Cuvântul traducătorului*, în volumul: Eugenio Montale, *Quaderno di quattro ani — Caiet pe patru ani*, București, Editura Univers, 1981, p. 5—12, 14, 16, 18.

FEDERICO GARCÍA LORCA — Spania

(1898–1936)

Federico García Lorca nu avea decât treizeci și opt de ani (...) când a fost ucis în mod laș (...)

Dispariția sa a însemnat o mare pierdere pentru cultura Spaniei și a Europei de azi (...)

Spunând iubire și moarte, am spus aproape tot ce se poate spune despre poezia sa. Dar el însuși va fi acela care (...) va diferența semantica termenilor

și, implicit, pe cea a temelor poetice: „În toate țările, moartea înseamnă sfârșit. Când vine ea, perdelele se lasă. În Spania nu. În Spania, perdelele se ridică. Mulți oameni trăiesc aici neștiuți între ziduri, până în ziua când mor și sunt scoși afară". Așadar, viu, omul acela a însemnat foarte puțin (...); iar acum, când întâlnirea cu ceilalți are loc într-o situație nouă, definitivă, acest anonimat — cel puțin pentru momentul întâlnirii ultime — este înlăturat, se prăbușește el însuși, purtătorul tristului blazon al tăcerii impunându-și, tot prin tăcere, prioritatea dialogului. „Un mort în Spania — continuă Federico — este mai viu decât în oricare parte a lumii: profilul său este tăios, rănește, ca un brici de bărbierit"

Nu-i, prin urmare, atât de ușor să înțelegi tema morții în poezia lui Federico García Lorca. Temă prezentată, ca o obsesie sau ca o prevestire, în cele mai desăvârșite dintre poemele sale, culminând cu acel atât de știut, de tragic și de discutat *Llanto por Ignacio Sanchez Mejías (Bocet pentru Ignacio Sanchez Mejías)*

Poezia lui Federico García Lorca este de o simplitate copleșitoare. Fondul de cuvinte nu-i deloc exagerat, iar mânuirea limbajului ca atare și a uneltelor poetice nu cunoaște decât foarte puține podoabe. Mulți s-au grăbit să explice, de aceea, marea sa popularitate prin tematică și mai ales prin anecdotica temelor. În primul rând prin universul său andaluz — ceea ce nu-i rău —, pe care l-au redus — și asta e rău, și fatal — la ambianța cântecului țigănesc. Oroare! Federico a protestat de nenumărate ori împotriva unei atare interpretări, dar n-a fost auzit decât de foarte puțini. Forța liricii sale se datorește tocmai acestei uluitoare simplități, care reușește mai mult decât orice alt meșteșug să ne apropie de mister și de sentimente. Intuirea sentimentului poetic în cazul său se face senzorial. Contemplarea sentimentului și, ca atare, emoția poetică — rezultantă a acestei contemplări — se sprijină foarte mult pe cuvântul simplu, îl „apasă" cu fermitatea și convingerea că acesta are destulă forță ca să reziste și să transmită cititorului plăcerea estetică trăită de el într-un anume moment. Funcția psihologică a metaforei se bucură, de aceea, de mai puțină atenție decât s-ar putea crede (...)

Simplitatea aceasta, atât de personală și puternică prin impresia pe care ne-o produce, reprezintă însă o cunoaștere perfectă a trecutului poetic spaniol, a tradiției, mai ales populare, cea care face din dispariția fizică, asemeni *Mioriței* noastre, un triumf al vieții (...)

Deschiderea către lumea pe care o părăsește eroul liric este, în cazul ultim, mult mai vastă; ea se face direct către cosmos, iar faptele se consumă numai în datele și obiectele naturii, in crescendo și ea, către același cosmos: frunze, ape, luceferi (...)

Scanned with OKEN Scanner

Ne vom rezuma la câteva aspecte ale poeziei lui Federico García Lorca, legate direct de originea și de structura sa.

Prima dintre acestea se numește Granada. Și, de fapt, nu numai Granada: întreaga Andaluzie. Dimensiunile poeziei lui Lorca exprimă dimensiunile spațiului său andaluz, dilatat, din Granada, pe toată întinderea spaniolă. Când spunem spațiu, nu înțelegem în nici un caz teritoriu, ci suprafață spirituală în accepția ei proprie, definită atât de bine de Lucian Blaga (...) E un spațiu imens prin urmare, un spațiu care (...) e construit din culoare, lumină și sunet (...)

Pentru Lorca, distanța între realism și fabulație nu se poate măsura nici măcar cu pasul; el culege cu aceeași ușurință umbra rece și indiferentă a statuilor și sunetul milenar al sângelui într-un singur vers, lăsându-l după aceea drept celulă și construind în jur țesătura unui întreg poem (...)

El nu se mulțumește niciodată cu un peisaj pur. Simte nevoia animației, a coparticipării sentimentale a acestuia, și-atunci introduce vântul, strigătul, plânsul sau galopul cailor, adâncindu-l și — paradoxal — abstractizându-l, căci elementul introdus nu-l concretizează, ci-i transformă înfățișarea și dimensiunea (...)

Pentru Lorca, imaginația trebuie mai întâi *să descopere*, pornind neapărat de la realitatea înconjurătoare. Și după aceea, cu ajutorul metaforei, care este considerată de el „fiică directă a imaginației", *să transforme* lucrurile, să le dea un sens mai pur (...), să definească relațiile nebănuite dintre ele (...)

Lorca are câte o observație pentru întregul proces de creație poetică (...)

Evoluția poeziei lui Lorca poate fi urmărită cu ușurință surprinzătoare, cercetându-i-se în primul rând elementele de laborator, instrumentele de lucru, pe baza propriilor sale observații. Astfel, se va putea stabili cu exactitate, mai întâi, o eliminare treptată a datelor retorice, abundente în primele sale poeme (...), în favoarea adâncirii versului prin metafora din ce în ce mai plină de surprize (...)

Se va observa după aceea o nouă eliminare: a refrenului (...)

Lorca va proceda mai departe, în evoluția sa, la noi eliminări. Dar acum nu mai e vorba de o înlăturare concretă și bine definită, ci de renunțări parțiale, realizate în întregimea lor în limbaj (...) El pătrunde, în acest fel, în acea rază de acțiune a cuvântului, rază plină de sensuri și semnificații posibile, acolo unde numai marii poeți pot să circule nestingheriți, extrăgându-și metaforele imprevizibile (...)"

Darie Novăceanu, *Federico García Lorca prezentat de...* București, Editura Enciclopedică Română, 1974, p. 5–18.

Scanned with OKEN Scanner

VICENTE ALEIXANDRE — Spania

(1898–1985)

„Tema majorității cărților scrise de poet era, dacă expresia nu vi se pare prea exagerată, Creația, natura întreagă, aș spune mai curând unitatea ei, și omul rămânea amestecat cu ea, ca simplu element al acestui cosmos, de care nu se deosebea substanțial. Mai târziu, puțin mai târziu, volumul *Historia del corazón (Istoria inimii)* inversează termenii, și acum omul devine protagonistul direct, iar natura nu este decât fondul pe care istoria trecerii omenești se succede și se desfășoară. Și încă o dată poetul ar nota aici : s-a schimbat oare protagonistul ? Protagonistul poeziei este întotdeauna același, fiindcă poezia, fără să poată alege alți termeni, începe cu omul și se termină cu omul, cu toate că între un pol și celălalt poate străbate — și uneori să lumineze — întregul univers.

În prima parte a activității mele îl vedeam pe poet stând în picioare pe pământ, ca o expresie telurică a forțelor care-i urcau în trup prin tălpi. Sau înălțându-se cu fruntea până la cer — dar bine înrădăcinat întotdeauna — și primind în piept suflarea vie a astrelor, glasul său nedeosebindu-se complet de dâra lor luminoasă. Speranța omului, fulgerul deasupra capului său, zborul lin al fluturelui, a cărui vibrație nu poate fi înăbușită de tunet (...) Sub toate aceste aparențe sensibile există o singură substanță unificatoare, și această substanță unificatoare primea din partea poetului numele de iubire. De la analiza minuțioasă se trece la sinteza superioară, și poetul, care stabilește relații și este el însuși un nod de relații, putea s-o intuiască și s-o exprime.

În cea de a doua parte a activității mele — de la *Istoria inimii* până azi — l-am văzut pe poet ca expresia dificilei vieți omenești, a existenței sale cutezătoare și dureroase. Și glasul său (...) Vine fie de la inima lui solidară care îmbrățișează lumea palpitând de iubire, fie de la ceilalți ca ecou al semenilor pentru care viața lui este o simbolică reprezentare afluentă. De câte ori cel care scrie aici nu s-a gândit că universul poetului este infinit, dar limitat ! Și poetul, împlinindu-se, se depășește, într-un act de contopire cu ceea ce este dincolo de el (lumea, oamenii), care este de asemenea un act de proprie recunoaștere.

În toate etapele existenței sale, poetul a nutrit convingerea că poezia nu este o chestiune de urâțenie sau frumusețe, ci de mutenie sau comunicare (...)

Prin existența sa, aș adăuga, poetul invită la comunicare, și impulsul lui de efuziune stabilește o comunicare umană. Fiindcă nu există poetul „solitar“: poezia presupune cel puțin doi oameni. Și acest al doilea om — cititorul — poate să simbolizeze o mulțime sau să fie efectiv mulțimea. Căci, într-un

sens profund, orice poezie, până și cea mai dificilă, este multitudinară în stare potențială, ori nu este deloc.

Coerentă cu această concepție este convingerea că nu există cuvinte poetice sau nepoetice (chiar dacă unele sunt mai frumoase decât celelalte). Orice cuvânt este poetic dacă este necesar, vreau să spun implicat în actul creației fidele. Înăuntrul poemului, când cuvântul este potrivit, ce intens strălucește cu lumina inconfundabilă a comunicării sale! Distanța dintre cuvinte poetice și nepoetice trebuie înlocuită cu o distanță mai modestă, dar poate mai exactă: nu există cuvinte urâte sau frumoase în poezie: nu există decât cuvinte vii sau cuvinte moarte, cuvinte adevărate sau cuvinte false.

În acest sens, poezia este comunicarea unui adevăr profund. „Interiorizarea" poetică a acestui adevăr este singurul mod de a putea fi perceput. De aceea, conținutul în poezie, oricât de mare ar fi densitatea pe care pretinde că o posedă, dacă este lipsit de calitatea care a făcut posibilă atât iluminarea cât și comunicarea sa, nu există. Este o suplinire limbută, un surogat.

Mai mult decât orice gen literar, dacă pot fi stabilite deosebiri în această privință, în poezie forma nu este nici închisoare, nici ornament: este pur și simplu justa și fascinanta aparență vizibilă (...)

Poezia sa de la începuturi a fost, într-un anumit fel (și există atâtea feluri de a te referi mai târziu la poezie!), o aspirație spre lumină. O doză minimă de pricepere în meserie ar cere din partea oricărei scrieri — astăzi poate că este vizibil acest lucru — să fie o coerentă transpunere de extremă fidelitate. *Ambito (Spațiu închis)*, prima sa carte, se năștea într-un climat oarecum tradițional, chiar dacă în interiorul său se simțeau cu pregnanță forțele care se vor manifesta deschis mai târziu. *Pasión de la tierra (Pasiunea pământului)*, cea de a doua carte, cuprinzând poeme în proză, presupune o ruptură, singura violentă, nu numai cu cartea anterioară, ci și cu lumea cristalizată a unei părți din poezia epocii. Ceva țâșnea din această ruptură — poetul ar fi vrut să fie sânge. O masă de ebulație ieșea la iveală. O lume a mișcărilor aproape subterane, unde elementele subconștiente slujeau viziunea haosului elementar care, cufundat în acest haos, se zbătea să iasă la lumină. Este cartea mea cea mai apropiată de suprarealism, chiar dacă cel care a scris-o nu s-a simțit niciodată poet suprarealist, fiindcă nu a crezut în oniricul strict, în scriitura „automată", nici în abolirea conștiinței artistice care decurge de aici. Mai târziu, *Espadas como labios (Spada ca buzele)* vădește o primă voință de a străpunge spada versului și, în cadrul procesului clarificator, silueta concretă a temei se conturează în câteva poezii. Va triumfa definitiv în volumul *La destrucción o al amor (Distrugerea sau iubirea)*. Clarificarea treptată a limbajului are loc paralel cu iluminarea treptată a reprezentărilor. Ordinea și claritatea pun stăpânire pe lumea configurată (și-au lărgit succesiv zonele de manifestare) și o dezvăluie în lumina zilei. Această lumină însorește o expresie care va continua în *Sombra del paraiso (Umbra paradisului)*. Viziunea în cartea

Scanned with OKEN Scanner

următoare se va închide mai firesc: este actul final, moartea ca „naștere ultimă". Lumina își micșorează strălucirea, dar poate nu și transparența, cu un sinonim în limbajul despuiat. Punctul maxim de diafan și simplitate, în această evoluție, este atins, după cât se pare de *Istoria inimii*, unde, după încheierea contemplației anterioare, luminată de o gamă a lumii (de la lumina neagră din *Pasiunea pământului* la lumina albă din *Umbra paradisului*, trecând prin lumina roșie din *Distrugerea sau iubirea)*, se deschide acum o nouă reprezentare: viața omului văzută ca un efort și dezvăluită în lumina meditației asupra sfârșitului implacabil și recunoașterii în ceilalți. Avem aici reversul singurătății umane. Nu, omul nu e singur. Până și dragostea este o conștiință a însoțirii.

Poetul trăgea o concluzie pentru el însuși: în unele cazuri, să scrii despre lucruri complicate folosind cuvinte dificile este poate o condiție a tinereții. În aceleași cazuri, mai târziu, să scrii folosind cuvinte simple despre lucruri complexe este poate o situație specifică maturității.

Cel care scrie aceste rânduri s-a gândit uneori că, la urma urmei, poetul nu este probabil altceva decât o conștiință permanent trează (...)"

Vincente Aleixandre, *Poezia — aspirație spre lumină*, în „Secolul 20", 1977, nr. 11—12, p. 137—140, în românește de Andrei Ionescu.

VITEZSLAV NEZVAL — Cehia

(1900–1958)

„Vitezslav Nezval e primul mare poet ceh în sensul modern și universal al cuvântului (...);

(...) el se apropie (...) de mișcarea suprarealistă (...) Influența lui Apollinaire e predominantă (...) Ulterior el urmează o cale mereu mai personală, se concentrează asupra universului ceh, cântă Praga medievală și Praga modernă, câmpurile, țăranii, râurile, norii — o poezie apropiată oarecum de aceea a altor poeți străini din descendența suprarealismului, orientați spre istorie, spre problematica epocii (...) În ultimii ani ai vieții, neîncetându-și activitatea în spiritul liricii sale de maturitate, cedează uneori momentului conjunctural, publicând poeme de factură retorică la modul unor poeți ai epocii primelor decenii de după război: Aragon, Neruda, Eluard (...)

Scanned with OKEN Scanner

El e poetul civilizației moderne cum ni-l înfățișează amplul poem *Edison*, al vieții citadine, al străzii, al localurilor, al mașinilor, al ziarelor și întregii trepidații umane, dar în tonalitate specific europeană și nu în aceea hiperbolică (...) a americanilor, unde noul, dimensiunile enorme, impetuozitatea sunt exaltate. El nu disprețuiește *străzile prea bătrâne*, ca Sandburg, ci dimpotrivă își caută prin vechile piețe medievale din Praga umbra strămoșilor în armuri. Ca și Apollinaire, el e un trubadur modern care în plină agitație citadină își amintește adeseori veacurile apuse, încercând să le situeze contrapunctic în ambianța contemporană. De aceea garna instrumentelor orchestrate e mai variată și armoniile mai savante, căci nostalgia, visul, evocarea, mașinile, tehnica, nebunia metropolei, haosul sonor, turnurile vechilor forturi — toate conviețuiesc și se traduc la suprafața unei expresii compatibile cu îndrăzneala cea mai lipsită de constrângeri — expresie metaforică prin excelență, de un metaforism dezlănțuit, violent, serial (...)"

A. E. Baconsky, *Panorama poeziei universale contemporane*, București, Editura Albatros, 1972, p. 581—583.

GHIORGHIOS SEFERIS — Grecia

(1900–1971)

„Poezia de tinerețe a lui Ghiorghios Seferis stă sub semnul exuberant al metaforei : imagini bogate, a căror îndrăsneală — depășind cel mai adesea capacitatea intuitivă a cititorului — (...) dovedește vecinătatea de generație a poetului cu suprarealiștii, precum și asimilarea lecției acestora (...)

Construcția acestor imagini relevă virtuozitate savantă ; ele sunt adesea metafore de gradul al doilea, înălțate vertical pe un eșafodaj deja metaforic, pe care poetul îl presupune, și care se substituie, în gândirea acestuia, complexului concept-obiect (...)

Sintaxa poetică vine să înlănțuie cu un instinct sigur asemenea imagini complexe, producând combinări și „noduri" metaforice de mare efect (...) ;

(...) universurile de tinerețe ale lui Seferis mărturisesc o voință prin excelență modernă de a *construi* o realitate, alta și *depărtată* de cea cotidiană (...) ; la Seferis, șocul surprizei ne poartă *dincolo de stil*, tocmai în această realitate secundă (...)

Poemele de tinereţe ale lui Seferis participă la o „schemă ontologică“ mallarmé-ană, receptată, poate, prin intermediul lui Valéry. Dar, chiar în această fază juvenilă, personalitatea poetului este destul de puternică încât să putem constata importante deosebiri de nuanţă. „Îndepărtarea de real“ survine nu numai prin strădania expresă a poetului (cum am văzut (...) şi cum recomanda Mallarmé); alteori are loc o retragere a lumii din câmpul poemului, o blândă aliniere a lucrurilor care îşi refuză funcţionalitatea (...)

Noua ordine care vine să se substituie celei refuzate, la Seferis nu se rezolvă ca la Mallarmé, în termenii „neantului“ şi ai „limbajului“. Absolutul poetului nostru nu este o „idealitate goală“; pe cerul său grec arhetipii platonici mai strălucesc cu destul prestigiu cât să poată origina nu numai nostalgie, ci şi tensiune *practică* înfru atingerea lor (...)

Această speranţă şi această promisiune îi vor permite lui Seferis, în a doua fază a creaţiei sale, să recupereze realul, însă de la înălţimea unui concept de realitate mai larg şi mai pur (...); în această fază, creaţia se află aşezată pe o temelie spirituală cu totul alta. Religia frumosului a cedat pasul convingerii — la care toţi marii artişti au ajuns, într-un fel sau altul — că poezia se realizează şi se *justifică* într-un *dincolo-de-estetic* pentru atingerea căruia trebuie să renunţe la orgoliul de scop în sine, asumându-şi rolul mai modest — dar mai nobil — de mijloc. Absolutul gol se umple de substanţă, iar versul este chemat să solicite şi capteze. Părăsindu-şi jalnica funcţie de paleativ compensatoriu pe care o ghicim adesea dedesubtul fastului estetic, poezia câştigă astfel, ca parte integrantă într-o mobilizare totală a energiilor spirituale, o îndreptăţire existenţială mult mai mare, o *utilitate* superioară (...)

Poemul *Refuz* se încheia cu promisiunea unei tensiuni spre esenţe. Acum îl găsim pe poet cu totul angajat în efortul de a le atinge; poemele sale se transformă din *expresia* în *fapta* însăşi a acestei tensiuni, devin „exerciţii spirituale“. Într-o serie de piese scurte apropiate de factura hai-ku-ului japonez, Seferis urmăreşte, ca în practica zen (în afara căreia acest gen poetic nu poate fi înţeles), atingerea „trezirii“ prin exercitarea stărilor de suflet (...) „Trezirea“ nu este o stare psihologică, dar sentimentul de părăsire sau de amărăciune pot fi o cale către ea. Realităţi de diferite grade, armonios ierarhizate, fiecare cu drepturile şi limitele ei, compun noua lume spirituală, supraomenească dar atât de omenească a poetului. Un umanism larg, neexclusiv, îl va solidariza de aici înainte cu semenii săi, ca indivizi şi ca cetate.

Supusă acestui proces de *esenţializare*, poezia lui Seferis îşi „scutură podoabele“ — cum ar zice Vianu (...)

Nu întâmplător această ipostază creatoare coincide — aproximativ — cu adoptarea de către poet a versului liber. „Scuturarea podoabelor“ operează deci în domeniul prozodic. Dar versul liber presupune la Seferis, ca şi la T. S. Eliot (de care poetul grec a fost legat cu prietenie statornică şi

Scanned with OKEN Scanner

din a cărui gândire teoretică în a doua sa fază se nutreşte adesea) nu un minus, ci un *plus de rigoare* (...) Seferis va fi (...) implicat în încercări (...) de muzicalizare a discursului. În afara eventualelor influenţe eliotiene, în afara sincronizării cu căutările estetice ce au loc în acest sens, în mai toată poezia europeană, faptul este pasibil de o explicaţie mai organică. În regiunea superioară a meta-esteticului se realizează o nouă sinteză a artelor, ecou dielectic al sincronismului originilor. Seferis, ca şi Eliot, înţelege că dincolo de limbajele lor specifice muzica şi poezia transcriu — în fond — aceleaşi hieroglife ale spiritului şi că, gândite ca praxis, ele îşi pot uni eforturile într-o mai deplină exprimare şi perfecţionare a umanului (...); sub acest unghi, /elocvent e/ poemul *Stratis Corăbierul la Marea Moartă*, una din capodoperele unanim recunoscute ale laureatului grec (...)

Sobrietatea ce caracterizează a doua epocă a lui Seferis, nu înseamnă că acum imaginile ar dispărea cu desăvârşire, sau şi-ar pierde din îndrăsneală. Numai că dozarea lor cu parcimonie, le conferă un grad mai înalt de *necesitate*. De asemenea, se observă trecerea de la metamorfismul asociativ al primei faze, la unul *evocativ*, mult mai adecvat căutărilor muzicale (...)

Calitatea afectiv-evocativă şi întemeierea acesteia într-o experienţă umană globală — iată cele două trăsături ce caracterizează textura metaforică a celei de a doua faze creatoare a lui Seferis (...)"

Victor Ivanovici, *Seferis şi vocile exilului*, în „Secolul 20", 1973, nr. 1, p. 24—28 şi 30—31.

SALVATORE QUASIMODO — Italia

(1901–1968)

„După apariţia primului volum, *Acque e terre (Ape şi pământuri)*, în 1930, şi apoi a celui de al doilea, *Oboe sommerso (Oboi scufundat)*, 1932, poezia lui Salvatore Quasimodo a stârnit atitudini variate (...); mărturia precoce a unui tânăr critic, mai mult poet, ca Aldo Capasso, a făcut una din discriminările cele mai exacte ale punctelor de ulterioară viabilitate a poeziei lui Quasimodo, la un stadiu când ele se găseau implicate în numeroase stări şi forme tranzitorii. Capasso identifica la Quasimodo două grupuri de versuri: unul exprimând simţul „unui abis aproape incredibil", după expresia sa, şi altul ilustrând

Scanned with OKEN Scanner

„o seninătate neomenească", semn al unei „excesive cunoașteri", determinând pe poet „să despartă durerea de sine însuși și să se descrie de la distanță", printr-o „înseninare seacă, scurtă, epigrafică, dar nu săracă (...)";

(...) o recenzie a cumnatului său Vittorini[1], la volumul *Acque e terre*, (...) punea accentul pe „cuvântul poetic", și a dat naștere unei interpretări pe care o putem numi panformalistă: „Versul sau cântecul acestui poet — spunea Vittorini — nu constă într-un discurs ritmic de silabe, ci într-o specială intensitate a cuvântului și într-o esențialitate a raporturilor dintre cuvânt și cuvânt, care, singure, și numai ele, determină, în afara metricii, versul însuși(...)"

O luare de poziție hotărâtoare față de primul Quasimodo, care s-a bucurat de cel mai mare ecou, este, în sfârșit, cea formulată de Carlo Bo[2], în studiul *Condizione di Quasimodo*. Pornind de la firul „formalist", Carlo Bo îl deturnează spre o chestiune fundamentală de conținut, spre „condiția" lui Quasimodo: „Cuvintele acestui poet — spune Bo — sunt teribil de motivate, și prin aceasta la Quasimodo există un primat al condiției". Criticul italian recunoaște că, în versurile poetului, „cuvântul este ultimul stadiu al unei lungi operațiuni de apropiere, de priză, un sediu general al sentimentului", căci asemeni adevăraților poeți, Quasimodo a știut că primul lucru, care era făcut pentru el, stătea în restabilirea pe planul lor de demnitate a „uneltelor de lucru". Dar — după cuvintele lui Bo — poetul este posesorul unui centru spiritual, cu care el totuși trebuie să ajungă a menține o relație vitală. Această relație ia în Quasimodo un aspect dintre cele mai stricte, este „un joc strâns". Versurile lui sunt „mici momente exteriorizate", ele cad „ca niște lovituri", ceea ce apare ca „o inevitabilă condiție a depozitului său spiritual". Dar ce înseamnă, în acest caz, depozit spiritual? Este „sentimentul poetului de a nu putea tranzacționa, de a fi încătușat în propriul său suflet", fapt care nu-i oferă decât o „delectatio morbosa". Bo definește această „desfătare bolnăvicioasă" astfel: „Om istovit de încercuirea propriei lui dureri, victimă a propriei sale condiții, poetul devine un singur sentiment indistinct, dar o astfel de exasperare a personalității îl obligă la un fel de monstruoasă adâncire a ultimelor sale intențiuni". Quasimodo trebuie situat „nu în linia clasicilor italieni, Petrarca, Leopardi (...), ci în aceea a lui Hölderlin, Rimbaud, Lautréamont, Campana[3]. „Carlo Bo pune, în sfârșit, accentul pe un anumit

---

[1] Elio Vittorini (1908—1966) — cunoscut prozator și critic literar italian, luptător în rezistență, animator al culturii în țara sa.

[2] Carlo Bo (1911) — distins istoric, critic literar și eseist italian, teoretician, printre altele, al ermetismului.

[3] Dino Campana (1885—1932) — unul din marii poeți lirici italieni; volumul de versuri *Canti orifici* (*Cântece orfice*, 1914), dominat de obsesia morții, relevă, în adevărate incantații de factură magică, mesajul dramatic al poeziei sale.

Scanned with OKEN Scanner

unghi de înclinare a conștiinței lui Quasimodo, în căutarea unei orientări spirituale noi, unei convertiri, numind acest aspect „o problemă de ordin pascalian".

În 1944, când sfârșitul războiului era aproape, Quasimodo locuia la Milano, prins de ocupația hitleristă în acest oraș (...) Loviturile de grație împotriva solitudinii și hermetismului quasimodian au fost date, ca să spunem așa, de marile emoții ale poetului avute în acest răstimp — de transformările istorice care determinau și frământările de conștiință ale italienilor (...)

Quasimodo adună primele sale versuri de rezistență în volumul *Con piede straniero sopra il cuore (Cu piciorul străinului pe piept (...))*. Păstrându-și forma laconică, el condensa în ele vibrații scurte și tari, care s-au imprimat în conștiința momentului (...)

Experiența poetică a lui Quasimodo se dezvolta „potrivit cifrelor naturii sale", după cum bine spune Carlo Bo. Acest critic este, de altminteri, cel dintâi care vede în modul cel mai exact și sensul experienței celui „de al doilea" Quasimodo. El vorbește de necesitatea poetului „de a adera la o expresie integrală, care să-l salveze din impasul valéryan" și despre „discursul lui vital, care depășește clauza mortală a cuvântului". El se ocupă de „coralitatea" din noua poezie a lui Quasimodo, adică de „confesiunea transformată în voce comună (...)".

Dragoș Vrânceanu, *„Cifrele" naturii lui Quasimodo*, în volumul: *Întâlniri cu scriitorii italieni*, București, Editura Eminescu, 1972, p. 126—130.

RAFAEL ALBERTI — Spania

1902

„Poezia lui Rafael Alberti poate fi (...) privită, cu mai multe probabilități de a-i surprinde liniile esențiale, în perspectiva marilor cicluri de evoluție interioară, în etapele de dezvoltare ale modului ei profund de a sesiza și reflecta realitatea, și nu în cristalizarea ei cronologică în volume.

Primul ciclu de evoluție al poeziei lui Rafael Alberti, cuprins în principal în volumele *Marinero en tierra (Marinar pe uscat)* din 1924, *La amante (Iubita)* din 1926, *El alba del alheli (Zorile micșunelei)* din 1928 și *Baladas y canciones del Paraná (Balade și cântece din Parana)* din 1953—1954, nu corespunde

Scanned with OKEN Scanner

deci unei etape cronologice (...), ci îmbrățișează un mod poetic utilizat de Alberti în stadii diferite ale dezvoltării sale artistice, pe care un comentator l-a numit *popularism cultivat*, iar un altul l-a definit ca fiind alcătuit din *instantanee ale unei intuiții semnificative*. Acest ciclu al poeziei lui Alberti este, în esență, expresia plină de grație și de forță sugestivă a legăturii poetului cu poporul său, cu stilurile și modalitățile expresive ale cântecului popular, începând cu primele lui oglindiri în „cancionero"-ul medieval și terminând cu poezia populară andaluză, plină de sentiment și spirit, a vremii noastre. Așa cum a arătat un exeget al lui Alberti: *locuții, glume, ritmuri, refrene izvorăsc (în acest ciclu) cu spontaneitatea cântecelor poporului, deși vocea care le cântă are modulațiile, subtilitatea și acea varietate ce nu pot fi atribuite decât unui instrument cultivat, pus cu grijă la punct.*

Acest prim ciclu al operei poetice a lui Rafael Alberti cuprinde, așadar poezii scurte, instantanee, în care poetul sesizează cu mijloacele simple, dar pline de prospețime metaforică, ale poeziei populare, un aspect fugar al realității, reliefându-i sensul durabil.

Un alt ciclu fundamental al poeziei lui Alberti începe cu sonetele incluse în volumul *Marinero en tierra* (...) Acest ciclu dobândește o primă cristalizare bine conturată prin volumul *Cal y Canto (Calcar și cântec)* din 1929 și va fi continuat, pe parcursul deceniilor de activitate ale poetului, de culegeri precum *Entre el clavel y la espada (Între garoafă și spadă)* din 1939—1940, *Pleamar* din 1942—1944 și, într-o oarecare măsură, de *Returnos de la vivo lejano (Întoarceri ale vieii depărtări)* din 1948—1956. Cu volumul *Cal y Canto*, așadar, pe care un critic l-a numit *carte barocă, omagiu gongoric adus de Alberti lui Góngora*[1], se conturează preocuparea poetului pentru o poezie densă, în stil solemn și dificil, cu contorsiuni metaforice clasicizante, cu o cadență gravăca aceea a mării care se revarsă peste plaja argintie a golfului Cádiz (...)

Acest al doilea ciclu fundamental al liricii lui Alberti, clasicizant și cu unele parodii mitologice, a fost pus câteodată sub semnul unei influențe exagerate a lui Góngora, plecându-se de la interesul pe care poetul l-a arătat în *Cal y Canto* transpunerii moderne a unor procedee gongorice. Desigur, unele poeme din această culegere (...) sunt pline de reminiscențe gongorice, dar acestea nu sunt folosite decât pentru a parodia solemnitatea desuetă a procedeului. Astfel de reminiscențe, apar, în cadrul procesului de constituire a ciclului de care vorbim, și în culegeri ulterioare, chiar și în epoca maturității depline a poetului (...) Dar trăsătura esențială a acestui ciclu vine din zone mai profunde, din reminiscențele clasice ale orașului natal, din înclinarea spre medi-

---

[1] Luis de Góngora Argote (1561—1627) — mare poet spaniol, a cărui influență asupra poeziei iberice se face resimțită până în secolul nostru. Se consideră că lirica sa are un stil prețios (care a dat naștere școlii numită „gongorism"), de o eleganță rafinată, cu mare forță de sugestie, și un caracter ermetic.

Scanned with OKEN Scanner

tație și spre aspectul grav al lucrurilor, element ce constituie o a doua față a poetului care, în *Marinero en tierra* și în celelalte componente ale ciclului deschis prin acest volum, își arătase zâmbetul zglobiu și grația spontană. Acest aspect, grav și meditativ, al poeziei lui Alberti se adâncește în alte cicluri de poeme (...) și, cu intensitate dramatică, în *Poemas escénicas (Poeme scenice)*... volum publicat în 1962...

Dar natura patetică a poetului nu ezită să ofere cititorului surpriza unor noi înfățișări care să dezvăluie treptat, începând cu volumul *Sobre los angeles (Despre îngeri)* din 1928 și continuând cu volumele *Sermones y Moradas (Jurăminte și sălășluiri)* din 1929—1930, *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos (Eu eram un prost și ceea ce am văzut m-a făcut doi proști)* din 1929 și *Con los Zapatos puestos tengo que morir (Cu pantofii în picioare trebuie să mor)* din 1930, care închid ciclul suprarealist al poeziei lui Rafael Alberti (...)

Așa cum constată cu finețe Ricardo Gullon, Alberti *a primit de la suprarealismul contemporan un efluviu de susur, pe care l-a interpretat în felul său, folosindu-l pentru ceea ce trebuia să exprime atunci.*

O precizare importantă este necesară și în legătură cu (...) volumele suprarealiste ale lui Alberti. Așa cum subliniază același Ricardo Gullon, *la început asociațiile verbale și imagistice au răspuns, poate, unui impuls vizionar; au izvorât, poate, ca un răspuns plurivalent la întreţeserea unor sentimente exasperante, dezordonate; până la urmă însă acestea s-au luminat unele pe altele și, fără să-și piardă vigoarea inițială, s-au integrat într-un ansamblu coherent* (...)

Începând cu volumul *El poeta en la calle (Poetul în stradă)* din 1931—1935, în poezia lui Rafael Alberti se afirmă cu putere o modalitate nouă de a înțelege lumea și misiunea poetului (...)

Prin acest nou ciclu al poeziei sale, Rafael Alberti devine în cel mai nobil înțeles al cuvântului un „poet al străzii". El descoperă marile probleme concrete ale poporului său (culegerea *El poeta en la calle)*, profunda solidaritate a oamenilor din toată lumea (volumul *De un momento a otro — Dintr-un moment într-altul*, scris între 1934—1939), se avântă în primele rânduri ale luptătorilor pentru apărarea Republicii Spaniole... *(Capital de la gloria — Capitala gloriei*, scris în perioada 1936—1938), trăiește în toată profunzimea ei disperarea înfrângerii și amărăciunea nespusă a exilului *(Vida bilingue de un refugiado espanol en Francia — Viața bilingvă a unui refugiat spaniol în Franța* — 1939—1940 (...)

Poezia lui Alberti devine, în această etapă a evoluției ei, nudă, elementară, ca o rafală de mitralieră, alcătuită din imagini aspre și tăioase (...) Poetul e prea atent la mersul luptei (...), pentru a avea răgazul unei calme cumpăniri a mijloacelor de expresie, și pentru a putea adânci, într-un lent proces de elaborare, temele (...)

După trecerea anilor fierbinți ai luptei armate (...) Rafael Alberti va adopta o altă modalitate poetică, urmărind concentrarea în fiecare vers a unei cât mai mari bogății de sensuri și sugestii, va avorda o atenție neţărmurită trava-

Scanned with OKEN Scanner

liului senin al desăvârşirii mijloacelor de expresie. Dar experienţa anilor de luptă va lăsa o urmă neştearsă în arta sa (...);

(...) ciclul maturităţii lui Rafael Alberti se deschide cu volumul *Entre el clavel y la espada* din 1940 (...) Această vieţuire „între garoafă şi spadă" e caracteristică pentru întreaga operă de maturitate a poetului (...) Prezenţa spadei devine mai puternică, mai copleşitoare în volumul *Signos del dia (Semnele zilei*, 1945 — 1955)... Mireasma garoafei devine mai vie în cicluri ca *Poemas diversas (Poeme diverse*, 1945—1959) şi mai ales în admirabilele *Poemas de Punta del Este (Poeme din Putna del Este*, 1945—1956) unde înclinaţia meditativă dobândeşte o expresie plină de profunzime (...) şi care deschide ciclul cel mai înalt, mai plin de rezonanţe multiple (...) al poeziei lui Rafael Alberti.

Acest ciclu, care atinge expresiile cele mai complexe în *Retornos de la vivo lejano* (1956) şi *Poemas escenicas* (1962) realizează o sinteză de mare forţă artistică între sentimentele şi meditaţiile poetului şi frământările şi problemele epocii sale, lărgesc orizontul poeziei sale la cele mai profunde şi mai dramatice probleme ale conştiinţei umane (...) *La Primavera de los pueblos (Primăvara popoarelor*, 1955—1957) / ilustrează / poezia militantă..."

Francisc Păcurariu, *Introducere* la volumul: Rafael Alberti, *Poezii*, în româneşte de Veronica Porumbacu şi Geo Dumitrescu, Bucureşti, E.L.U., 1964, p. 11—19.

NICOLÁS GUILLÉN — Cuba

(1902–1989)

„Guillén se exprimă spontan în ritmurile verbale ale muzicii afro-cubaneze, posedă secretul songului autentic. Identificarea cu această formă poetică autohtonă, care este produsul artistic al procesului de convieţuire a albilor şi negrilor, având prin urmare origini deopotrivă spaniole şi africane, se produce firesc şi total şi reprezintă cea dintâi manifestare originală de mare răsunet a poeziei cubaneze, care obţine astfel audienţă universală tocmai prin notele sale profund specifice.

Nu trebuie să uităm însă că Nicolás Guillén este în acelaşi timp un poet cult, continuatorul unei ample şi rafinate tradiţii artistice, şi că poeziile sale

Scanned with OKEN Scanner

sunt în egală măsură populare și culte. Asemeni romanțelor țigănești ale lui Lorca sau celor ale lui Miron Radu Paraschivescu, songurile sale sunt mai curând motive de song, stilizări subtile, fără a fi însă devitalizate, ale songurilor cântate la Havana prin anii treizeci (...) Așadar, spontaneitatea lui Guillén nu trebuie exagertă. Contopirea cu sensibilitatea artistică populară a songurilor din Havana este rezultatul unui proces de sinteză, este o întoarcere la origini după o etapă de experiențe moderniste, este o regăsire a propriei identități artistice, în care originalitatea nu este rezultatul unor căutări extravagante, ci al unei potențări a valorii de exponență (...)"

Andrei Ionescu, *Nicolas Guillén, cubanezul universal*, în „Secolul 20", 1974, nr. 1, p. 84.

PABLO NERUDA — (pseudonim pentru Eliezer Naftali Reyes Basoalto) — Chile

(1904–1973)

„Evoluția poetului are loc în limitele trăsăturilor constante ale poeziei pe care am numit-o anteică. Este o evoluție care ilustrează acea miraculoasă capacitate de înnoire fără pierderea identității, acea unitate în varietate pe care numai poeții cu resurse inepuizabile o pot realiza. Istoria literaturii ilustrează o evoluție a lui Neruda de la poezia romantică sentimentală a primelor poeme de dragoste, la poezia mitologică din volumul *Residencia en la tierra (Cu reședința pe pământ)* la poezia de factură suprarealistă și expresionistă din *España en el corazón (În inimă, Spania)*, la poezia profetică cu ecouri whitmaniene din *El canto general (Cântecul general)*, la poezia care primește și transmite mesajul elementar al lucrurilor simple din *Odas elementales (Ode elementare)*, pentru a reveni la poezia de dragoste de o intensitate unică din ultimele volume (...)

Începând cu volumul *În inimă, Spania*, poezia lui Neruda devine o poezie politică militantă (...)

Reafirmându-și înclinațiile romantice (...) într-un articol intitulat semnificativ *Despre poezia impură*, Neruda mărturisește preferințele și sentimentele care-i definesc viața și opera (...) Puține texte posedă o încărcătură atât de mare de profesiuni de credință. „Secretul" lui Neruda se dovedește a fi foarte

Scanned with OKEN Scanner

simplu: poezia izvorăşte din contactul activ şi cordial cu obiectele, dintr-o convieţuire în care poetul şi obiectele se întrepătrund şi se revelează reciproc. Obiectele sunt pentru Neruda însufleţite, au o valoare existenţială, poartă semnele prezenţei omeneşti. Între ele şi poet se stabilesc puternice legături emoţionale, culturale, sentimentale (...) Este o insaţiabilă foame de obiecte, care stă la originea numeroaselor colecţii ale poetului. Atmosfera obiectelor este pentru el „întotdeauna poetică". De aici reabilitarea programatică a sentimentului: cine fuge de prostul gust riscă să îngheţe. Poezia sa va fi realistă, impură, senzuală, va avea „consistenţa lemnului, a fierului, a grâului, a apei, a florilor", va pătrunde în profunzimea lucrurilor printr-un „act de iubire" (...) Într-un autoportret dintr-un alt articol programatic publicat în aceeaşi perioadă (...), din nou vorbeşte de imposibilitatea purităţii, a poeziei „artistice", aseptice, şi preconizează o „poezie a sângelui", capabilă să înregistreze bătăile inimii, o poezie a interiorizării sentimentale, a captării intimităţii materiei printr-o identificare totală cu forţele naturii. Această estetică romantică din anii petrecuţi în Spania poate fi aplicată întregii sale opere: comandamentele poeziei politice de mai târziu nu-i va schimba structura(...).

Nostalgia după starea de maximă splendoare, după acea vârstă a începuturilor, când omul conserva intactă legătura cu elementele naturii, este caracteristica esenţială a viziunii sale poetice. Pe acest naturalism fundamental se grefează notele romantice, suprarealiste, expresioniste şi de realism social de mai târziu (...).

Conştiinţa poetică a lui Neruda este o conştiinţă totalizatoare, care aspiră să înglobeze întreg universul de obiecte printr-o revelaţie subtilă şi simultană. Expresia este inevitabil metaforică, obscură şi oraculară, contrariile se contopesc, componentele conceptuale se încetoşează prin polisemii, instabilitate semantică şi împletire indisolubilă cu elementele senzoriale, ritmice, sentimentale (...).

Unul din cei mai universali poeţi ai timpului notru ar fi totodată foarte local: prizonierul lumii de imagini pe care i le furnizează lucrurile şi fiinţele întâlnite în copilărie (...).

Trăsăturile peisajului chilian din sud pot fi identificate cu uşurinţă în opera lui Neruda. Natura sălbatică a acestei regiuni, ale cărei transformări ciclice oferă un spectacol de permanentă violenţă, a lăsat urme de neşters şi constituie motivul central, termenul de comparaţie predilect, izvorul asociaţiilor şi viziunilor din întreaga sa operă. Deopotrivă generatoare şi destructivă, geografia acestei regiuni cuprinde, într-o aglomerare prodigioasă, păduri virgine, munţi şi ocean, o vegetaţie luxuriantă, umiditatea germinaţiei şi putrefacţiei, ploi torenţiale şi vânturi devastatoare. Aceeaşi aglomerare prodigioasă de imagini care ne trimit la peisajul natal apare constant în opera lui Neruda, într-o mişcare vertiginoasă specifică imaginaţiei sale mitologice(...).

Scanned with OKEN Scanner

Imaginația lui este senzuală și cinestezică, tinde spre o maximă materializare, concretizare și mobilitate a reprezentărilor. În limitele acestei imaginații mitologice, Neruda postulează un realism, nu o evaziune estetică (...).

Pământul are în poezia lui semnificația germinației: este mamă, este femeie, este sacralizat ca zeitate feminină. S-a vorbit pe bună dreptate de o pangeofilie, în poezia lui Neruda, și de o viziune fundamental erotică. Iubirea este liantul obiectelor pe care aspiră să le capteze într-o simultaneitate organică, ajungând, cum singur spune, la o „poezie aglomerativă" în care toate forțele lumii să se poată uni și epuiza. Sedus și stăpânit de forțele cosmice, poetul suspendă conștiința analitică, aceea care pentru a cunoaște descompune universul, și în schimb dă frâu liber conștiinței intuitive care-i procură revelații comunicabile metaforic, prin fabulații mitologice (...)".

Andrei Ionescu, *Rapsodul continentului vulcanic*, în „Secolul 20", 1972, nr. 1, p. 111–115.

LÉOPOLD SÉDAR SENGHOR – Senegal

1906

...„curentul literar ale cărui opere au fost create între 1934 și 1948, devenind cunoscut sub numele de „Negritude" (...) a luat naștere la Paris, atunci când câțiva studenți au întemeiat revista „L'Etudiant Noir". Aceștia erau Léopold Sédar Senghor (n. 1906) din Senegal, Léon Damas (n. 1912) din Guyana și Aimé Césaire (n. 1913) din insula Martinica (arhipelagul Antilelor) (...)

Având în vedere că veneau din zone diferite ale lumii, Senghor, Damas și Césaire au putut să-și fecundeze reciproc reacția și să evite orice fel de provincialism (...)

Ei au / făcut / un hotărâtor pas mai departe în procesul introducerii unor elemente agisymbice[1] în arta poetică scrisă, refuzând valorile consacrate,

[1] „...este vorba de regiunea sau de cultura acelor popoare care trăiesc parțial în Sahara, parțial în sudul ei, una dintre principalele rase ale umanității. Aceste popoare au încă din antichitate o istorie de sine stătătoare, iar în relativa lor izolare au dat naștere unor culturi cu caracteristici aparte (...); locuiesc acel vast teritoriu despre care antichitatea spunea că se întinde „la sud de Libia, spre necunoscut", figurând pe harta lumii, alcătuită de egipteanul Ptolomeu, sub denumirea Agisymba" (Janheinz Jahn).

Scanned with OKEN Scanner

„refuzând să privească Africa doar drept „exotică" și „primitivă", căutând cultura ei specifică, o cultură care trebuie redescoperită și recâștigată". Acest proces de apropiere de Agisymba era trăit și configurat din ce în ce mai conștient, iar până la urmă l-a dus pe Senghor la interpretarea pe care a dat-o stilului agisymbic în vestitul său eseu intitulat *L'Esprit de la Civilisation ou les lois de la culture négro-africaine (Spiritul civilizației sau legile culturii negro-africane)*. Consecințele politice ale acestei revolte psihologice au contribuit în mod substanțial la decolonizarea Africii (...)

Înnoirile ritmice le-au adus înainte de toate Senghor și Damas... Ca modalități formale de a introduce în limbă ritmul, sunt utilizate, după cum scrie Senghor, — pe lângă mijloacele muzicii și dansului — „aliterații, paranomasii și anafore, care, prin repetarea fonemelor și sunetelor asemănătoare produc ritmuri secundare și întăresc efectul de ansamblu". Dar aceasta nu este încă totul. Intensificarea laturii ritmice duce în mod logic la concluzia: „Sunt ferm convins că o poezie este numai atunci desăvârșită, când e în același timp cântec, cuvânt și muzică" (...) Spre a sesiza ritmul lui Senghor, trebuie să încetăm să intonăm cuvintele în modul obișnuit în limba franceză (...)

Și melodica limbajului poetic al lui Senghor corespunde, în multe dintre versurile sale, unui model pe care-l regăsim adesea în sfera culturii agisymbice: melodia tonală, predominant coborâtoare, a limbilor tonale ale Africii Occidentale (...)

În ce privește tematica, Senghor a fost cel dintâi care a introdus în poezia franceză obiceiuri, moravuri, mituri, ceremonii, trăite de el însuși — la acestea adăugându-se și figuri de eroi, principi, regi, preoți, sanctuare, duhuri, izvoare și animale, acel *Royaume d'Enfance (Imperiul copilăriei)* pe care l-a invocat mereu (...)

Tematica urmărește astfel cuprinderea, pătrunderea realității agisymbice, deplasările de înțeles, de natură semantică, duc la magia cuvântului și ritmului, „arhitectura existenței" — cum o numește Senghor — constituie bătaia de inimă a universului, îndeamnă la extaz și dă versurilor sonoritate și forță. În felul acesta, cuceririle semantice, ritmice și tematice ale curentului Négritude sunt într-o rodnică corelație reciprocă, ca expresie a unei concepții asupra lumii și a unei atitudini față de lume specifice, a imaginii stilului agisymbic și unității culturii agisymbice. Această viziune (...) este susținută programatic de Senghor în lucrările sale eseistice și în revista „Présence Africaine" (...)

Pentru înțelegerea mai profundă a literaturii Négritude, cunoașterea acestor idei este absolut indispensabilă. În lumina acestei concepții despre lume, poetul are o misiune extrem de însemnată: el este magicianul cuvântului și totodată vestitorul, purtătorul de cuvânt, al Agisymbei, promotorul și interpretul ei pentru lumea din afară, iar în interior — educatorul ei. Verbul ritmat al scriitorului creează imaginile care, puse laolaltă, devin poezie și proză. Realitatea oferă ca material forte ce „dormitează", pe care cuvântul poetului le trezește, le preface în imagini și le proiectează spre viitor. Această

Scanned with OKEN Scanner

literatură nu are misiunea să descrie ceea ce există numai de dragul descrierii, ci totodată să făurească prototipuri, să creeze imaginea a ceea ce trebuie să fie. Stilul este de aceea imperativ, principala formă stilistică este cea poruncitoare (...) ;

(...) principala cucerire a Négritude — înțeleasă de astă dată ca epocă *literară* / constă / în a demonstra că întreg simțământul vital, întreaga atitudine agisymbică față de viață — și tocmai despre aceasta e vorba în conceptul *filozofic* de Négritude (...) — pot fi exprimate și au fost exprimate într-o limbă europeană / la Senghor — limba franceză /. În felul acesta a fost atins obiectul unei căutări și al unor eforturi de aproape o sută de ani, depuse de cei exilați din Agisymba. O asemenea realizare nu putea reuși decât unui agisymbian — firește unui agisymbian care era îndeajuns de asimilat pentru a stăpâni toate subtilitățile unei limbi europene.

Numai datorită acestei cuceriri a putut curentul Négritude să facă saltul spre Africa (...)"

Janheinz Jahn, *Istoria literaturii neoafricane. O introducere*, traducere de Elena Andrei și I. M. Ștefan, studiu introductiv de I. M. Ștefan, București, Editura Univers, 1985, p. 263—268, 271—272, 281—282.

WYSTAN HUGH AUDEN — Anglia

(1907—1973)

„Auden își face apariția pe scena literară britanică la finele anilor douăzeci, perioadă în care tocmai se consolidaseră pozițiile cucerite de revoluția modernistă : Pound, Eliot, Joyce, Yeats dominând acest deceniu nu numai prin „zgomot și furie", dar, mai ales, prin plenitudinea creatoare (...)

După încheierea studiilor(...) la Oxford, Auden va petrece un an de perfecționare la Berlin (1928—1929), unde se va deschide mai ales tradiției post-hegeliene în filozofie, între ale cărei coordonate va evolua, nu fără meandre deconcertante, chiar și pentru prietenii și admiratorii săi, până la sfârșitul vieții. Din această tradiție va selecta trei gânditori care îi vor acapara pe rând interesul, și care, în ciuda pozițiilor lor antitetice într-o serie de probleme fundamentale, îi vor marca succesiv și simultan totodată de-a lungul a mai bine de patru decenii creatoare : Freud, Marx, Kierkegaard (...)

(...) va opta pentru schimbarea de ambianță părăsind Europa și stabilindu-se în America (...)

(...) în ramura americană a creației sale / se distinge / o tensiune autentică între considerarea istorică a omului — devenirea sa perpetuă și încercarea, condamnată dinainte la eșec, de a transcende această condiție, și de a se desăvârși într-o ființă absolută, perenă și imuabilă. *Eonul neliniștii*, unul din marile sale poeme scris în această stare de spirit, dramatizează cu pregnanță natura conflictuală a fragmentării personalității umane (...) *Eonul neliniștii* încheie o întreagă suită de poeme de mari proporții pe care Auden le scrie sub impulsul contactului său cu tradiția și experiența americană (...)

După acest interregnum, și cu toate că cele trei etape apar cu suficientă pregnanță în desfășurarea operei sale (sentimentul frustrării încercat de protagoniștii anonimi ai poemelor sale de început, — apoi speranța eului său poetic în schimbarea socială bazată pe activismul politic militant-agitatoric, și, în final, tensiunea apăsătoare generată de neliniște și interogare metafizică), segmentând-o ca atare, se poate observa după 1950 cum cele trei ipostaze se contopesc într-o sinteză fertilă și semnificativă. Această nouă fază am fi tentați să o numim universală sau internațională (nu numai pentru că Auden vine frecvent în Europa (...), ci și pentru că opera sa se bucură acum de o unanimă recunoaștere (...). Dacă adăugăm la toate acestea diversificarea tematică a poeziei sale care îmbrățișează acum aspecte atât de variate ca muzica, istoria, peisajul, adevărul, meditația (cu ecouri din Virgiliu și Horațiu), înțelegem de ce putem urmări continuitatea în opera sa, și de ce descoperim acea vertebralitate sau coerență lăuntrică fără de care nu am putea, firește, vorbi de conservarea unei identități, de afirmarea unei integralități de concepție și de viziune (...)

(...) Auden nu-și face iluzii asupra valorii cognitive absolute a artei în genere și a poeziei cu precădere (...); arta nu se poate substitui vieții, trăirii aevea — fie ea și sub forma proceselor biologice, fie a acțiunilor umane dirijate (...); arta trebuie să decupeze din fluxul fluctuant al fenomenelor tipare inteligibile pe care să le propună contemplării și meditației, înălțându-le în planul conștiinței lucide.

Prin această teză, Auden se integrează unui neo-clasicism de factură elioteliană (...)

Bunului simț și, am adăuga, bunului gust în materie estetică de care dă dovadă Auden, și care acreditează o viziune ponderată asupra locului și rolului artei în viață și societate — îi corespunde, în modalități expresive, o proliferare a comicului. Bazată pe raționalitate, obiectivitate, detașare, distanțare, relativizare, viziunea comică audeniană asupra realității se înfățișează cititorului ca echilibrată, comprehensivă, tolerantă, ironică și, în ultimă instanță, larg generalizatoare. De aici infuziunea didactică, tendința de a decanta precepte, de a face pieziș recomandări normative ce vizează spre elaborări

de conduită umană mai agreabile și mai amabile. Pluralismul său perspectivist îl ajută să reconcilieze, în planul înțelegerii binevoitoare, ciocnirile și contradicțiile din lumea fenomenală și să se rostească pozitiv asupra menirii și rosturilor omului pe planetă. În calitatea sa de locuitor și gospodar al acesteia, Auden îl consideră pe om un model exponențial, ca fiind nu numai capabil ci și vrednic de a se bucura de existență și de a o prețui.

Această notă liric-epicureană se furișează treptat în porțiunea finală a operei sale, ajungând să o domine din ce în ce mai vădit. Auden descoperă acum peisajul natural și elaborează o poezie pe teme ecologice de o mare frumusețe (...)

Auden rămâne un poet dificil care intrigă, amuză și șochează pe muchea îngustă care desparte inteligibilul de ermetic și aluziv, efectuând treceri bruște dintr-o zonă în alta (...)"

Ștefan Stoenescu *Poezie și cunoaștere*, în „Secolul 20", 1983, nr. 10, p. 28—32.

ODYSSEAS ELYTIS (pseudonim pentru Odysseas Alepoudelis) — Grecia

1911

„Secretul intrării într-o altă lume, a cărei existență imperceptibilă poetul / Elytis / o bănuia, neîndrăznind să și-o mărturisească nici lui însuși, i-a fost dezvăluit de suprarealism (...)

(...) poeziile lui Elytis, cu foarte puține excepții, au fost salutate și lăudate de la început (...) Faptul se datora calității imaginilor și asocierilor sale, ca și exploatării poetice și asimilării metodelor suprarealiste. În foarte puține poezii (...) Elytis folosise scrierea automată, imagini și metafore mai mult sau mai puțin legate între ele. A renunțat foarte repede la ispitele asocierilor necontrolate, comparațiilor prea căutate și exagerate. Ținea ascuns în el un sentiment al „sintezei" (...)

Încă de la primele poezii *Din Egeea*, Elytis dezvăluia acest sentiment al formelor, prin potrivirea și numărul silabelor în versuri, prin folosirea repetițiilor și paralelismelor, caracteristici care mai târziu aveau să rodească trainic. Ceea ce l-a atras mai mult spre suprarealism nu era propriu-zis ne-

Scanned with OKEN Scanner

garea formelor și modalităților tradiționale, cât mai ales ideea că sentimentul, dispoziția și subconștientul au o logică a lor, total diferită de logica rațiunii, iar poezia nu trebuie neapărat să constituie dezvoltarea unei teme în niște tipare date. Pentru el, suprarealismul însemna o întoarcere la izvoarele fermecate, pe care amestecul unui spirit normativ le paralizase. Era o cufundare în străfundurile imaginației și visului, o dezvăluire îmbietoare de imagini care îi sugerau forme proprii doar lui. Încetul cu încetul, începu să nu mai respecte disciplina severă, impusă de sintaxă și versificație, păstrând doar câteva din elementele tradiționale cum ar fi, de exemplu, litera mare la începutul fiecărui vers (...) Elementele adoptate de Elytis din suprarealism au influențat într-o mare măsură evoluția ulterioară a poeziei sale (...)

În primele două volume (*Orientări*, 1940 și *Soarele Întâiul*, 1943), Elytis vorbește despre plajele părăsite și soarele orbitor (...) Sunt poezii lipsite de adâncimea perspectivei și de realismul imitativ din pictura Renașterii, pentru că, ceea ce apropie și ceea ce desparte, în strălucitorul soare al Eladei par a coexista la același nivel, ca în stampele japoneze (...) Elada ignora perspectiva și umbrele rămânând credincioasă reprezentării plane din icoanele bizantine, cu formele lor lineare și culorile lor limpezi, ca scăldate de o lumină obositoare și absolută (...)

Din acest punct de vedere, putem lesne să-i comparăm poeziile cu mozaicurile și icoanele bizantine, iar cuvintele — cu fragmente de mozaic intens colorate, cu cioburile și pietricelele care alcătuiesc alfabetul acestor reprezentări. Fiecare fragment în parte își păstrează strălucirea și individualitatea, se unește cu celelalte, ca să alcătuiască un tot fără curburi și umbre, într-o formă pur lineară, cu îmbinări dense de culori (...) Nici un poet nu a cântat cu atâta stăruință și în atâtea versuri Marea Egee și pustietatea orbitoare a peisajelor ei, poate pentru că le vedea ca un mediu familiar (...)

Într-o astfel de lumină vrăjită a verii, Elytis se îndreaptă către frumusețea fericită, „ținând seamă de clipele ei pline de prospețime și de verdeață". Și creează fetele și băieții, care vor fi pentru întreaga generație, în Grecia elogiul cutezanței și al frumuseții, adorației și nevinovăției, al trezirii dragostei în adolescență (...) Elytis a creat în felul acesta o țară mediteraneană și un mit al Mediteranei, unde fete și băieți nu duc o viață reală, ci una virtuală (...)

(...) pentru Elytis lumina reprezintă începutul și sfârșitul, sursa universului său poetic. Lumea creată de primele poezii există sub oblăduirea unui cer fără umbre (...) Elytis și-a intitulat cea de a doua carte *Soarele Întâiul*, ca să semnaleze că, în Grecia, soarele e atotputernic și că, sub privirile lui arzătoare, lucrurile nu numai că dobândesc o strălucire, ci, uneori, chiar se pierd într-o orbire aproape asbtractă, într-o dreptate absolută, într-o morală fără mască, într-o filosofie firească (...) Soarele devine simbolul magic cu care Elytis farmecă Răul, este piatra de moară pe care se macină negrul, ca să se transforme în lumină purificatoare, care naște și descoperă dreptatea.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Elytis, aşadar, Marea Egee nu e doar un spaţiu geografic, în care subconştientul său şi-a înfăptuit începuturile, ci un spaţiu spiritual luminos, în care trecutul şi prezentul dezbinatei Grecii îşi jură să dobândească o unitate morală (...)

Dintr-o nevoie dureroasă de a vorbi despre evenimentele zguduitoare pe care le-a trăit, nu în imaginaţie, ci în realitatea cu păduchi şi iarbă de puşcă, Elytis se îndreaptă acum spre o poezie mai puţin suprarealistă şi mai nudă (...) Aşa a ajuns să scrie, în 1943, *Cântec eroic şi bocet pentru sublocotenentul căzut în Albania*. Poezia a fost concepută după un plan prestabilit. E, mai degrabă, o compoziţie pe mai multe voci, pe teme şi variaţiuni legate la întâmplare, o culme pe care viaţa şi moartea, lumina şi întunericul încetează să mai fie opoziţii, ci se întreţes complicat, întrepătrunzându-se. Versul începe prin a fi liber, ca, până la urmă, să ajungă să se îmbine erotic cu decapentasilabul din poezia populară. Imaginile mai păstrează îndrăsneala şi ciudăţenia, alăturarea liberă a asocierilor neaşteptate, moştenite de la suprarealism. Acum sunt, însă, toate puse în slujba unei mai mari clarităţi, din nevoia de a respecta un jurământ, de a fi ornicul propriului popor, de a se identifica cu el (...)

Poeziile din *Remuşcări* nu sunt decât simplu exerciţiu de digitaţie în comparaţie cu poemul de dimensiuni simfonice *Cuvine-se cu adevărat (To Axion Esti*, 1959). Aceste două cărţi sunt printre puţinele din literatură, ce pot demonstra măestria şi arta unui poet, care evoluează, se schimbă, se maturizează şi ajunge într-un fel într-un punct aproape diametral opus celui iniţial, fără ca, în felul acesta, să-şi piardă vreunul dintre elementele de bază care, la început, i-au alcătuit personalitatea şi caracterul (...) Cunosc puţine mari poeme, care să aibă o asemenea arhitectură îngrijită şi elaborată /ca *To Axion Esti*/. Este o realizare a drumului transformator al lui Elytis (...)

Elytis simţea că nu poate să mânuiască o operă de asemenea dimensiuni, care să cuprindă întreaga lui mitologie, fără o bază solidă, fără un model care să asigure trăinicia şi măreţia, cerute într-o asemenea compoziţie epico-lirică. Nu a vrut să se întoarcă la formele vechi, ci a vrut să creeze unele noi, să impună noi limite într-o manieră autoritară, poate şi să li se impună. El luptă pentru structură, pentru ordine, pentru măsură, pentru armonizare, care, împreună, să alcătuiască o intensitate, o străfulgerare, o exaltare a imaginaţiei şi o nouă libertate, care să dea aripi imaginilor, pentru ca ele să-şi ia zborul (...)

Pe lângă celelalte calităţi, *Axion* este un tezaur de limbă greacă (...) Acum vocabularul cuprinde cuvinte, tipuri sintactice şi ritmuri din toate perioadele limbii greceşti (...) A alăturat împrumuturilor şi creaţii lingvistice proprii(...) El foloseşte cuvintele, aşa cum ar face un pictor sau un sculptor, frământându-le şi dându-le formă, de parcă ar fi culori sau lut (...) Dintre toate aspectele limbii, îl preferă pe cel poetic şi profetic, care conţin ceva sărbătoresc.

Scanned with OKEN Scanner

În *Axion esti*, Elytis revine la toate simbolurile îndrăgite în tinereţe, spunându-le la fiecare pe nume şi aşezându-le într-o ierarhie consacrată(...) Imaginile sale dobândesc, acum, un înţeles moral mai adânc, transformă elementele naturale în spirit (...) (Elytis) preferă să-şi creeze o mitologie greacă proprie, alcătuită din peisaj şi obiceiuri, din conştiinţa istorică de libertate, din secretele limbii eline, din imnurile bizantine şi liturghia bisericii ortodoxe, păstrându-se elementele dionisiace şi, mai presus de toate, marea, cerul, stâncile şi varul peisajului de azi al Egeei. În drumul lui către o „ţară depărtată şi fără păcat", simte că *mâna morţii / ea împarte viaţa* şi că până la urmă, deşi lupta pentru triumful Binelui asupra Răului va fi neîntreruptă, viaţa trebuie acceptată într-o deplină afirmare. *Axion esti* are un final stoic, prin exclamarea: „Cuvine-se cu adevărat să preamărim", o propoziţie care concretizează concluziile trecutului său poetic şi moral (...)

Apropiindu-se de şaizeci de ani, credinţa lui Elytis în natura magică şi revelatorie a poeziei se confirmă din ce în ce mai mult. În poeziile din *Fotodendron* apar aceste mesaje de infinit, anunţate de sunete şi străfulgerări (...)

Cufundându-se în ape mitologice şi intrând astfel într-o împărăţie platonică a purificării şi abstracţiei albe, poetul trece „direct în inima soarelui", ca să iasă proaspăt ca un nou născut iradiind o lumină zeiască. Ca să renaşti însă în acest fel, trebuie să fi învăţat să spui „te iubesc" aşa cum se cuvine, căci pentru Elytis, ca şi pentru Dante, creaţia nu poate fi slăvită decât prin dragoste (...)

Cea mai complicată structură este cea a poeziei *Monograma* (1972), o reţea nevăzută care îi uneşte firele. Deşi stilul şi conţinutul său sunt cele ale unei poezii de dragoste, plină de sensibilitate şi lirism, această poezie, relativ scurtă, este la fel de complex concepută ca şi *Axion esti* (...) Fiecare dintre cele şapte părţi conţine un cuvânt sau o propoziţie, reprezentând tema fiecărei părţi, şi care, puse alături, alcătuiesc esenţa lapidară a întregii poezii: VOI / ŢINE DOLIU / VEŞNIC / MĂ AUZI / DUPĂ TINE / SINGUR / ÎN PARADIS... Poezia (...) este, de fapt, închinată iubitei ideale. În singurătatea lui de neînvins, poetul cântă dragostea care a înflorit în cunoscutul peisaj egeean, cu busuioc şi ape limpezi, însoţite totuşi de-o lume absurdă şi ucigătoare (...) Lumea nu e încă pregătită să primească ceea ce au creat cei doi iubiţi, paradisul lor, puritatea lor, care se ridică deasupra oricărei morale (...)"

Kimon Friar, *Cuvine-se cu adevărat, Introducere în poezia lui Odysseas Elytis*, în „Secolul 20", 1983, nr. 1–2, p. 25–28, 31–36, traducere de Lia Brad.

„Despărţit de suprarealismul în stare pură în volumul său *Orientări (Prosanatolismi)*, Odysseas Elytis păstrează în continuare cu acesta o relaţie care, deşi distantă, funcţionează.

Scanned with OKEN Scanner

Conform unor exegeți ai suprarealismului grecesc, poezia lui Elytis e un răspuns ideal la greutatea cu care limba greacă, purtând povara lungii sale istorii, își mai poate asuma un rol precumpănitor. Elytis reușește să sporească dinamic penetrabilitatea limbii, vrând s-o facă să sune aproape de poezia antică grecească, înlesnindu-ne într-un anume fel înțelegerea unei Sappho, a lui Alceu, Simonide sau chiar a lui Orfeu. Acest enorm efort elytian are „dezavantajul" de a aduce vagi prejudicii unei anume „realități". De unde și „coborârea înapoi pe pământ" pe care poetul o încearcă în volumele sale mai recente, *Maria Nefeli (Maria norilor)* și *Axion esti (Cuvine-se cu adevărat)*

Autobiograficului i se circumscrie volumul *Ta eleghia tis exopetras (Elegiile pietrei de afară)* apărut la Atena în 1992. Lectura poeziilor cuprinse în acest volum (...) ne procură un straniu sentiment comparabil cu cel al atingerii sau chiar întrebuințării obiectelor expuse într-un muzeu".

Lia Brad *Elytis recent* în „România literară" anul XXVI 1993, nr. 11, p. 20.

CZESLAW MILOSZ – Polonia

1911

„...în (1930), când am publicat primele mele poezii în revista universității noastre, „Alma Mater Vilnensis", nu aspiram la titlul de scriitor. De asemenea mai târziu, când am optat pentru viața solitară și m-am dedat unei ciudate ocupații — anume aceea de a scrie poezii în poloneză, pe când mă aflam în Franța sau în America — am încercat să păstrez o anume imagine ideală a poetului care, dacă vrea să fie celebru, această celebritate și-o dorește realizată numai în satul sau orașul său natal (...)

(...) (sunt) două atribute ale poetului : insațietatea privirii și dorința de a descrie ceea ce vede. Dar oricine din cei care consideră că a scrie poezie înseamnă „a vedea și a descrie", trebuie să fie conștient de faptul că se învrăjbește cu modernitatea, atât de încântată de nenumăratele teorii despre existența unui limbaj poetic specific (...)

Orice poet este dependent de generațiile care au scris în limba sa natală ; el moștenește stilul și formele elaborate de cei ce au trăit înaintea lui. Dar, în același timp, el simte că vechile mijloace de expresie nu se potrivesc cu

Scanned with OKEN Scanner

propria sa experienţă. Adaptându-se, el ascultă totuşi un demon interior, care îi cere să se ferească de impersonare şi mască. Însă, când face frondă devine, în schimb, dependent de contemporanii săi, constituiţi în diferite mişcări de avangardă. Căci, vai, e deajuns să-şi publice primul volum de poezii că se şi vede înghiţit de mecanism. Abia s-a uscat cerneala tipografică şi acea operă, care i se părea lui deosebit de personală, o vede prinsă în plasa alteia. Singurul mod de a lupta cu ascunsa remuşcare este de a continua căutările şi a publica o nouă carte, dar apoi totul se repetă, aşa că această goană nu se sfârşeşte niciodată. Şi, se mai poate întâmpla, un lucru : lăsând în urmă cărţile tale — ca şi cum ar fi piei uscate, năpârlite, de şerpi — în strădania ta constantă de a păşi înainte, scăpând de ceea ce s-a făcut în trecut, atunci s-ar putea să ţi se acorde Premiul Nobel.

Ce este acest impuls tainic care nu te lasă să te statorniceşti în ceea ce e gata făcut, încheiat ? Cred că el este eterna căutare a realului. Dau acestui cuvânt înţelesul său naiv şi totodată înalt, un înţeles care nu are nimic de a face cu dezbaterile filosofice din ultimele secole (...) Fără îndoială că Pământul *este* şi minunăţiile sale nu pot fi epuizate prin nici o descriere. A face o asemenea afirmaţie înseamnă a respinge de la bun început o întrebare pe care o auzim adeseori în ziua de azi : „Ce este realitatea ?“, pentru că această întrebare este, de fapt, aceeaşi cu cea a lui Pilat din Pont : „Ce este adevărul ?“. Dacă printre perechile de contrarii pe care le folosim în fiecare zi, opoziţia dintre viaţă şi moarte are o atât de mare importanţă, nu mai puţină importanţă ar trebui să se acorde opoziţiei dintre adevăr şi falsitate, dintre realitate şi iluzie (...)

Sunt un „copil al Europei“ după cum recunosc în titlul unui poem al meu, dar acesta este un mod amar şi sarcastic de a recunoaşte. Sunt de asemenea autorul unei cărţi autobiografice care în traducere franceză poartă titlul *Une autre Europe (O altă Europă)*. Fără îndoială că există două Europe şi iată că noi, locuitorii celei de-a doua, am fost sortiţi să pătrundem „în miezul beznei“ secolului douăzeci. Nu m-aş pricepe să vorbesc despre poezie în general. Va trebui să vorbesc despre poezie în confruntările ei cu anume circumstanţe ce ţin de timp şi spaţiu. Astăzi, într-o anume perspectivă, putem să distingem contururile acelor evenimente care, prin desfăşurarea lor ucigaşă au depăşit toate calamităţile naturale despre care avem ştiinţă, dar poezia, poezia mea şi a contemporanilor mei, fie ea tradiţională sau de avangardă, nu era pregătită pentru impactul cu aceste catastrofe. Ne căutăm o cale bâjbâind ca orbii şi ne aflăm fără apărare în faţa tuturor ispitelor cu care se amăgea cugetul nostru pe atunci.

Nu e uşor să distingi realitatea de iluzie (...) Şi era extrem de greu să opui o multitudine de chemări intelectuale în acele spaţii ale Europei unde ideile degenerate despre dominaţia asupra oamenilor, idei înrudite cu cele de dominaţie asupra Naturii, au dus la forme paroxistice ale revoluţiei şi războiului, cu preţul a milioane de vieţi omeneşti, distruse fizic sau spiritual.

Scanned with OKEN Scanner

Şi totuşi poate că cel mai preţios câştig al nostru nu l-ar reprezenta înţelegerea acestor idei, pe care le-am putut pipăi în foarte palpabilele lor chipuri, ci respectul şi recunoştinţa pentru acele lucruri care îi feresc pe oameni de a se descompune interior sau de a pleca fruntea în faţa tiraniei (...)

E bine să te naşti într-o ţară mică, în care Natura e pe măsura omului, unde au coexistat veacuri în şir felurite limbi şi religii. Mă gândesc la Lituania, pământ al eresului şi al poeziei. Încă din secolul al şaptesprezecelea familia mea vorbea poloneza, aşa cum multe familii din Finlanda vorbeau suedeza şi multe din Irlanda — engleza ; deci eu sunt un poet polonez, nu lituanian. Dar peisajele şi poate că şi duhul Lituaniei m-au urmărit mereu, pretutindeni. E bine să asculţi, în copilărie, vorbele liturghiei latine, să-l traduci pe Ovidiu în liceu, să capeţi bune cunoştinţe de dogmatică şi apologetică romano-catolică. E o binecuvântare să primeşti învăţătură atât de la şcoala vieţii cât şi de la universitate, într-un oraş ca Vilno. Oraş bizar, cu arhitectură barocă transplantată în codri septentrionali, oraş al unei istorii întipărite în fiecare piatră, oraş cu patruzeci de catedrale romano-catolice şi cu multe sinagogi (...) Abia când am fost profesor în America mi-am dat seama cât de multe lucruri pătrunseseră în fiinţa mea din zidurile groase ale universităţii noastre străvechi, din formulele dreptului roman învăţate pe dinafară, din istoria şi literatura vechii Polonii, care îi deconcertează pe tinerii americani prin trăsăturile lor specifice: anarhia indulgentă, simţul umorului, care dezarmează polemiştii înverşunaţi, sentimentul comunităţii organice, neîncrederea în vreo autoritate centralizată.

Un poet care s-a format într-o astfel de atmosferă ar fi trebuit să fie un căutător al realităţii prin contemplaţie. Ar fi trebuit să îndrăgească alcătuirile patriarhale, dangătul clopotelor, izolarea faţă de presiunile şi insistenţele semenilor săi, pacea unei chilii de mănăstire. Dacă există cărţi pe care să le păstrezi tot timpul pe masă, ele ar trebui să fie cele care vorbesc despre făptura de neînţeles a lucrurilor zămislite de Domnul, adică despre fiinţă, despre *esse*. Dar toate acestea sunt imediat negate de cursul istoriei, ce capătă înfăţişarea unei zeităţi însetate de sânge.

Pământul, pe care poetul, în zborul său, îl priveşte, sloboade un strigăt din adâncuri, neîngăduindu-şi să fie *privit de sus*. Se naşte o contradicţie ireductibilă, una cumplit de reală, care, oricum am numi-o, nu ne lasă liniştea cugetului nici noapte nici zi : este contradicţia dintre fiinţă şi acţiune sau, la alt nivel, contradicţia dintre artă şi solidaritatea cu semenii. Realitatea îşi reclamă un nume, cuvinte care să o numească, dar ea este de neîndurat, şi dacă o atingem, dacă ea se apropie prea mult de noi, buzele poetului nu mai pot rosti nici măcar jelania lui Iov ; arta, de orice fel, se dovedeşte a fi nimic faţă de acţiune. Totuşi, a cuprinde realitatea în aşa fel încât să păstrezi pe de-a-ntregul împletirea ei străveche de bine şi de rău, de deznădejde şi speranţă, este posibil numai prin îndepărtare, prin înălţare *deasupra* ei — dar şi acest lucru pare a fi o trădare morală.

Scanned with OKEN Scanner

Aceasta este contradicţia care se vădea în însăşi esenţa conflictelor generate de veacul douăzeci, conflicte descoperite de poeţi, ce trăiau pe un pământ infestat de principiul genocidului. Ce poate să-şi spună unul din ei, care a scris nişte poezii ce vor rămâne ca nişte *memento*, ca mărturie ? Îşi va spune că s-au născut dintr-o dureroasă contradicţie, şi că ar fi preferat să o poată rezolva, iar poeziile să rămână nescrise (...)

Plângerile popoarelor, pactele mai trădătoare despre care am citit în Thucidide, forma unei frunze de arţar, răsăriturile şi apusurile pe ocean, toată această ţesătură de cauze şi efecte, fie că îi spunem Natură sau Istorie, trimite, cred eu, la o altă realitate — una ascunsă, impenetrabilă, cu toate că ea exercită o puternică atracţie, care este forţa diriguitoare principală pentru orice artă şi ştiinţă. Sunt clipe când am impresia că mi se limpezeşte înţelesul tuturor nenorocirilor care s-au abătut asupra naţiunilor „celeilalte Europe“ şi acest înţeles are rostul de a face ca aceste naţiuni să fie purtătoarele unor amintiri, în aceste vremuri în care Europa, fără adjectiv, de data asta, şi America, le păstrează din ce în ce mai puţin cu fiecare generaţie (...) ; amintirile sunt însăşi forţa noastră : ele ne apără împotriva acelei vorbării încolăcite în jurul ei înseşi, asemeni iederii care nu-şi află sprijin într-un copac sau într-un zid (...) ; dacă vom considera zborul în înalturi, pe *deasupra* pământului, ca metaforă a vocaţiei poetului, nu e greu să ne dăm seama că o anume contradicţie este mereu implicată, chiar în acele epoci în care poetul este relativ apărat de capcanele istoriei. Căci poţi să fii, oare, *deasupra* şi în acelaşi timp să vezi pământul până în cele mai mici detalii ? Şi totuşi în precara cumpănă a contrariilor se poate instaura un oarecare echilibru graţie depărtării pe care o aduce scurgerea timpului. „A vedea“ nu înseamnă doar a avea ceva înaintea ochilor. „A vedea şi a descrie“ poate să însemne şi a reconstrui în imaginaţie.

Depărtarea ce se naşte prin tainica lucrare a vremii nu trebuie să preschimbe chipul evenimentelor, al peisajelor şi oamenilor într-un vălmăşag de umbre tot mai palide, pe zi ce trece. Dimpotrivă, depărtarea poate să le ilumineze deplin, astfel ca fiecare eveniment, fiecare dată cronologică să capete expresivitate şi să dăinuie ca veşnică mărturie a abjecţiei şi a măreţiei umane. Cei ce sunt în viaţă primesc mandat din partea celor ce au amuţit pentru totdeauna. Ei îşi pot împlini datoria numai încercând să reconstituie totul cu exactitate, aşa cum a fost, şi să smulgă trecutul din chingile ficţiunii şi legendei.

Astfel, atât Pământul văzut de sus, într-un veşnic prezent, cât şi Pământul ce dăinuie într-un timp regăsit — poate servi ca materie pentru poezie (...)

Ca toţi contemporanii mei, am fost înclinat spre deznădejde, am fost înclinat să cred în năpasta ineluctabilă şi m-am mustrat pentru a fi cedat

Scanned with OKEN Scanner

ispitei nihilismului. Cred, însă, că, la un nivel mai profund, poezia mea a rămas la fel de consistentă și că într-o epocă întunecată ea a exprimat năzuința către Regatul Păcii și Dreptății (...)"

Czeslaw Milosz, *Pământul într-un timp regăsit*. Cuvânt rostit la decernarea Premiului Nobel /1980/, în „Secolul 20", 1980, nr. 10—11—12, p. 150—154, în românește de Radu R. Șerban.

OCTAVIO PAZ — Mexic

1914

„(...) vom evoca pe scurt etapele itinerariului său uman și artistic (...) Chiar dacă temporal nu coincid riguros, trăirile vitale și cele spirituale ale lui Octavio Paz se corelează tipologic, alcătuind patru ansambluri bine definite, cu semnificații hotărâtoare pentru creația sa literară.

(...) începând de timpuriu activitatea scriitoricească — întemeiază revista de avangardă „Taller poético" („Atelier poetic") — Octavio Paz se află de la început în ceea ce am putea numi *ansamblul precolumbian*, dominat de căutarea anxioasă a *rădăcinilor* aztece, de „punerea în abis" a mexicanității, chiar dacă nu va formula concluziile decât prin contrast, în urma șederii lui în Statele Unite, când scrie *Labirintul singurătății* (1950). Mexicul primordial al lui Octavio Paz este tragic marcat de obsesia morții, de cultul bărbăției agresive, de obsesia violării. Viziunea aceasta în roșu și negru i-a procurat poetului câteva motive esențiale: soarele orbitor, piatra implacabilă, râul etern, noaptea grea, care, de-a lungul evoluției poeticii sale, au cristalizat în forme tot mai simple, concentrate, transparente, poetul ajungând la cizelarea unui soi de „bijuterii aztece" (...)

Al doilea *ansamblu, spaniol*, se formează în anii războiului civil spaniol la care tânărul scriitor participă de partea republicanilor, în apărarea libertății. Învață două lucruri esențiale pe care nu le va uita: *la rebeldia*, revolta împotriva unei puteri copleșitoare, maligne, și solidaritatea cu figura umană a celuilalt, *la otredad* (alteritatea). Scrie poemul vehement antifascist *No pasarán (Nu vor trece)*, ia parte la Congresul internațional al scriitorilor antifasciști de la Valencia (1937). După cincizeci de ani, va elabora „valul imens de generozitate și de autentică fraternitate" pentru care a luptat, dar își va aminti și de primele simptome ale totalitarismului stalinist: lingușirea dicta-

Scanned with OKEN Scanner

torului, intoleranța criticii, exterminarea adversarilor. *Ansamblul spaniol* va continua, după terminarea războiului civil, prin ajutorarea exilaților spanioli și apropierea tot mai intimă, tot mai pătrunzătoare, de marii clasici ai secolului de aur. De aici admirabilele pagini despre Cervantes sau Quevedo[1].

În anii următori, Octavio Paz, întors în Mexic, face ziaristică, dar simte tot mai mult vocația de scriitor (...) Trece însă de la poezia socială la cea personal-existențială. Publică în *Libertate pe cuvânt* poeziile dintre 1935—1959, cu forță cosmică și accente imnice. *Piatra de soare* este marea reușită. Discursul poetic dobândește aici lungimi de verset și legănări de litanie. După terminarea războiului mondial, intră în diplomație, cu rezidențe succesive în Franța, Italia, Statele Unite. Publică un volum de eseuri, *Arcul și lira*, în 1956. Între 1962—1968, Octavio Paz trăiește în India, ca ambasador, al treilea *ansamblu* al cărui rezultat poetic este *Ladera Este (Versantul Est)*. Poemele din antologie spun mult despre această etapă în care poetul cunoaște și își asumă o înțelepciune a misterului inexistentă și imposibilă în precedentele ansambluri. Nu este vorba de vreo convertire, poetul are zâmbet îngăduitor pentru guru și yoghini — afară de cei care scriu versuri —, ci de o efervescență extraordinară de forme sensibile, de categorii intelective, de înțelegere a vieții ca rit, de altfel de ființe făcute din vacuitate, de alt timp, circular, și altă fericire prin absență sau renunțare, toate fără să diminueze transparența lumii și forța plastică a poemului. Sfârșitul *ansamblului indian* este dramatic: în octombrie 1968, cu prilejul Olimpiadei, manifestațiile studențești din Piața Sacrificiilor sunt brutal reprimate și lespezile trebuie spălate de sânge. Poetul demisionează și scrie cunoscutul poem *Limpidez (Limpiditate)*.

Ultimul *ansamblu* trebuie făcut prin acumulare, din *Europa Occidentală*, mai cu seamă în Franța, din diferite perioade. Le adună și le leagă într-un complex semnificativ: ideea de joc, gustul pentru nou, plăcerea mozaicului erudit. În alte mâini, ar fi fost un complex alexandrin, dar la Octavio Paz, consecința, dublă, e benefică; se îmbogățesc referenții culturali, iar scriitura se întoarce asupra ei înseși, cu efecte de esențializare. Discursul poetic se fragmentează, tinde spre limpezimea și sonoritatea cristalului. În cărțile de eseuri, precum *Postdata* (1970), *Semne de rotație* (1975), *Căpcăunul filantrop* (1979) sporesc eleganța și dezinvoltura; de altfel, plăcerea de a evoca figuri de sceptici — Montaigne — și de a se juca cu jucăușii se poate observa (...) în poemele (sale) (...)

Paul Alexandru Georgescu — Prezentare la: *Octavio Paz, Itinerarul meu poetic. Antologie comentată*, în „România literară", anul XXIII, 1990, nr. 42, p. 20.

---

[1] Francisco Gomez de Quevedo y Villegas (1580—1645) — scriitor spaniol, autor de tratate politice, de scrieri satirice, de romane picarești *(Don Pablo de Ségovie)*.

Scanned with OKEN Scanner

VASKO POPA – Serbia

1922

„Spre a da (...) o idee despre drumul parcurs (de poezia lui Vasko Popa), vom spune, simplificând, că două sunt zonele mari traversate. Prima incluzând plachetele publicate până prin 1972, care au ca miez un anumit intimism. Un eu asediat de „cerul secund", spre a împrumuta titlul unuia din volumele cele mai frumoase. Cerul secund e de fapt viața noastră individuală, primul cer, cel care ne interesează și biologic și ca „trestie gânditoare". Etapa năvalnică a vieții fiecăruia, cu o copleșitoare dorință de cuprindere (...); orizont liric, adâncit în generoasa intimitate în doi. Poemele au ceva din solemnitatea senzuală a versetelor, constituindu-se într-o Cântare a Cântărilor mereu contemporană.

A doua mare zonă de acțiune lirică ar fi cea a eternității recuperate. Eul încearcă o obiectivitate și o vărsare în marea masă anonimă. Prin paradox, tocmai această depersonalizare aparentă creează și cele mai dramatice și cele mai pătimașe strigăte ale subiectivității. Un anume fel de subiectivitate, așa cum depun mărturie volumele *Živo meso (Carne mie)* și *Vuějaso (Sare de lup)* (...) Că tendințe din prima fază se întâlnesc la tot pasul în cea de a doua și că motive târzii le depistăm și în lirica timpurie a lui Vasko — și asta e perfect adevărat (...)

Totuși, ce fel de poezie scrie Vasko Popa ? Este vorba despre un spirit vizionar (...) O poezie (...) de scrijelituri adânci într-un epos străvechi. O poezie pre-mioritică. Lupul, mereu la vocativ, e un zeu îndepărtat, care trebuie strigat tare, din răsputeri. Versul are o anume sălbăticie, o duritate neprefăcută, e bolovănos și tandru în același timp, ca o înjurătură transformată în rugăciune și invocație. Aș compara acele imnuri păgâne cu psalmii arghezieni. Dincolo de concertul îndârjit, mușcat, prins în capcane, răscolit cu suliți de fier, își face loc, precum firicelul de sânge la botul lupoaicei hăituite, un fior metafizic puternic(...) Se poate glosa mult despre filosofia păgână a acestui ciclu reprezentând de fapt o carte întreagă — *Sare de lup* (...) E un mare meșter acest Vasko Popa. Și brățara-i de aur se păstrează neștirbită și când schimbă minteanul negru de vraci copleșit de transe și asediat de idoli mici de pământ bănățean, cu pana savantă de cronicar de Renaștere(...) Evocarea istoriei se face dinlăuntrul ei, din însuși miezul emotiv, și verbul păstrează, cald, aburul rostirii anonimilor care-au compus acele capodopere populare (...) Creația lui Vasko Popa e greu de încadrat — și asta din simplu motiv că avem în față un mare poet — unic și indivizibil (...) Și universul lui se întinde de la el și până-n ogradă și mai încolo „departe în noi" (...) Vasko e un cântăreț de elită cu diplome de rafinament, acordat la marile școli poetice

INV 146327

Scanned with OKEN Scanner

ale Europei (...) L-am putea caracteriza astfel: un modernist arhaic, avangardist cu măsură. El și-a altoit tradiționalismul din sânge cu ultimele cuceriri poetice, tăind, c-o custură, creanga foarte sus și lăsând să înmugurească ceva ca o coroană nouă și minunată: poezia susnumitului Vasko Popa, cetățean al Vârșețului și al lumii".

Marin Sorescu, din prefața la volumul: Vasko Popa, *Sare de lup. Versuri*. În românește de Marin Sorescu și Slavomir Popovici, București, Editura Univers, 1983, p. 6—9, 12.

IOSIF BRODSKI — Rusia

1940

„Iosif Brodski — laureatul Premiului Nobel pentru literatură din anul 1987 — s-a născut la Leningrad, în anul 1940. Este autorul mai multor volume de versuri: *Poezii și poeme*, 1964; *Oprire-n pustiu*, 1967; *Sfârșitul unei „belle époque"*, 1972; *Parte a vorbirii*, 1972; *Noi stanțe prin august*, 1975; *Elegiile Romei*, 1976; *Urania*, 1987; volumul de dramaturgie *Marmura*, 1980; culegerea de eseuri pe teme literare, *Mai mic decât unitatea*, 1986. Din 1972 locuiește în Statele Unite ale Americii.

Într-un eseu închinat lui Dostoievski, publicat în culegerea *Mai mic decât unitatea*, I. Brodski scrie, referindu-se parcă la propriu-i discurs poetic: (...) „Însă ceea ce l-a făcut pe Dostoievski un mare scriitor, nu e nici inevitabila complexitate a tematicii sale, nici chiar profunzimea unică a minții sale și disponibilitatea-i de a compătimi, ci unealta sau mai degrabă țesătura materialului folosit de el, adică limba rusă.

Și pentru că veni vorba de complexități, această limbă în care substantivele adesea se află plasate, în automulțumirea lor, chiar la sfârșitul expunerii, această limbă, a cărei forță principală e conținută nu în expunere, ci în expresia subordonată ei, este excepțional de prevenitoare. Aceasta nu este limba noastră engleză. (Eseul e publicat în limba engleză, nota traducătorului) care e limba analitică a lui „ori-ori", aceasta e limba „în ciuda faptului că". Ca bancnota în circulație, în această limbă orice idee expusă răsare imediat, precum ciuperca, din contrariul ei, și sintaxei acestei limbi nu-i place nimic mai mult decât că exprimă îndoiala sau autosubaprecierea. Natura ei multisilabică

(lungimea medie a unui cuvânt rusesc e de trei, patru silabe) descoperă stihinica forță primară a evenimentelor, protejată mult mai bine decât ar putea-o face raționamentul, oricare ar fi el, și de multe ori scriitorul în loc să-și dezvolte gândul, se oprește și pur și simplu se îmbată de conținutul plăcut sonor al cuvântului, și astfel deviază tema într-o direcție neprevăzută. Iar în creația lui Dostoievski se observă un excepțional, aproape sadic ca forță, frecuș dintre metafizica temei și cea a limbii".

Eseul, din care am extras fragmentul de mai sus, prezintă interes și pentru faptul că pune în evidență acel moment al creației (în cazul de față, literare), în care estetica își descoperă funcția euristică și viceversa. Această viziune fertilizantă pentru poezia lui I. Brodski este și un ecou al operei hlebnikoviene, în totalitatea ei filosofico-teoretică și poetică".

Alexandru Ivănescu, Prezentare a unor tălmăciri din poezia lui Iosif Brodski, în „România literară", anul XXIII, 1990, nr. 21, p.21.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ[1]

Charles BAUDELAIRE: *Poeme în proză*. Traduse de Alexandru Teodor Stamatiad. Bucureşti, Editura Bibliotecii „Luceafărul", 1915 (Biblioteca „Luceafărul", 63). * *Pagini din Baudelaire, Cugetări şi impresii. Poeme în proză*. Traducere de Al. T. Stamatiad. Bucureşti, Editura „Adevărul" (post 1928). * *Flori alese din Les Fleurs du mal*. Traducere în versuri din limba franceză de A. Philippide. Cu un portret inedit al lui Ch. Baudelaire de Th. Pallady. Bucureşti, Editura Cultura Naţională (post 1930). * *Poezii: Les Fleurs du mal*. Traducere de Ion Pillat. Bucureşti, Editura „Bucovina" I. E. Torouţiu, 1937. * *Florile răului*. Alese şi tălmăcite în versuri de Şerban Bascovici. Bucureşti, 1940. * *Versuri*. În românește /şi prefaţă/ de Alexandru Philippide. Bucureşti, Editura Tineretului, 1965 (Cele mai frumoase poezii, 78). * *Les Fleurs du mal — Florile răului*. Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu. Desene de Charles Baudelaire. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1967 /ediţie bilingvă — română-franceză/. * *Les Fleurs du mal — Florile răului*. Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu. Introducere şi cronologie de Vladimir Streinu. Desene de Charles Baudelaire. Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1968 /Ediţie bilingvă — română-franceză, bibliofilă). * *Mici poeme în proză*. Traducere de G. Georgescu. Prefaţă de Vladimir Streinu. Bucureşti, Editura Univers, 1971 (Poesis). * *Florile răului*. Ediţie alcătuită de Geo Dumitrescu. Introducere de Vladimir Streinu. Tabel cronologic de Mircea Braga. Bucureşti, Editura Minerva, 1978 (Biblioteca pentru toţi, 955). /Versuri/ în vol.: *Lirică franceză modernă*. Florilegiu alcătuit de C. D. Zeletin. Bucureşti, Editura Albatros, 1981. * *Florile răului*. Traducere, cronologie, note şi comentarii de C. D. Zeletin. Ediţie ilustrată cu desene de Charles Baudelaire. Bucureşti, Editura Univers, 1991. * *Florile răului*. În românește de Al. Cernea-Rădulescu, Bucureşti, Editura Eminescu, 1991. * *Florile răului şi alte poeme*. Aşezate în limba română de Radu Cârneci. Chişinău, Hyperion, 1991.

*

Stephane MALLARMÉ: *Poezii*. Traducere şi prefaţă de Ştefan Augustin Doinaş. Bucureşti, Editura Univers, 1972 (Orfeu). * *Album de versuri*. Tălmăcire, glose şi bibliografie: Şerban

[1] Pentru toţi autorii din opera cărora sunt comentate — în paginile anterioare — anumit poeme (Arthur RIMBAUD, George BACOVIA, Rainer Maria RILKE, Guillaume APOLLINAIRE, Tudor ARGHEZI, Serghei ESENIN, Paul VALERY. Thomas Stearns ELIOT, Federico García LORCA, Ion BARBU şi Paul ELUARD) bibliografia, relativ amplă, s-a dat la sfârşitul fiecărui comentariu. Drept urmare, versiunile româneşti ale operei acestor poeţi n-au mai fost cuprinse în bibliografia de faţă.

Scanned with OKEN Scanner

Foarță. Prefață de Mihai Pop. București, Editura Univers, 1988. * *Poeme.* Traducere de Ioan Matei, București, Editura Eminescu, 1991.

*

Rabindranath TAGORE: *Grădinarul.* Poeme de dragoste. Traducere de Sylvian Lorin. București, Librăria nouă, f.a. * *Grădinarul.* Poeme despre dragoste și viață. În românește de Iv. Martinovici. Cu un cuvânt înainte al editurii. București, Editura pentru Literatură Universală, 1961. * *Versuri.* Cuvânt înainte de Zoe Dumitrescu-Bușulenga. Traducere de George Dan. /București/, Editura Tineretului, 1966 (Cele mai frumoase poezii, 81). * *Poeme.* Culegere întocmită și tălmăcită de George Dan. Cuvânt înainte de Radu Boureanu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1967 (Poesis). * *Luna în creștere.* În românește de George Dan. București, Editura Tineretului, 1968. * *Poeme.* Traducere și cuvânt înainte de George Popa. București, Editura Univers, 1987.

*

Konstantinos KAVAFIS: *Poezii.* Prefață și traducere de Aurel Rău. București, Editura Univers, 1971.

*

Williams Butler YEATS: *Versuri.* În românește de Aurel Covaci. Studiu introductiv: „Dialectica unei conștiințe poetice" de Mihai Miroiu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1965. * /Versuri/ în vol.: *Antologie de poezie engleză de la începuturi până azi.* Vol. 3. Ediție întocmită de Leon Levițchi și Tudor Dorin. Prefață și tabel cronologic de Dan Grigorescu. Traduceri de Aurel Covaci. București, Editura Minerva, 1983 (Biblioteca pentru toți, 1143).

*

Edgar Lee MASTERS: *Antologia orașului Spoon River.* În românește de Ion Caraion. Prefață de Virgil Nemoianu. București, Editura pentru Literatură Universală, 1968 (Poesis). * /Versuri/ în vol.: *Antologia poeziei americane.* Alcătuită de Ion Caraion. Traduceri de Ion Caraion. București, Editura Univers, 1979. *

*

Carl SANDBURG: *Versuri.* Traducere și prefață de A. E. Baconsky. /București/, Editura Tineretului, 1966 (Cele mai frumoase poezii, 85). * /Versuri/. În *Antologia poeziei americane.* Alcătuită de Ion Caraion, *ed. cit.* Traduceri de Ion Caraion. * *Oameni, da, oameni.* În românește de Aurel Covaci. București, Editura Univers, 1981 (Poesis). * /Versuri/ în vol.: *Poezie americană modernă și contemporană.* Selecție, traducere, note și comentarii de Mircea Ivănescu. Prefață de Ștefan Stoenescu. Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1986. * /Poeme/ în vol.: Walt Witman, Carl Sandburg. *Poeme.* Alese și traduse de George Macovescu. București, Editura Eminescu, 1987.

*

Robert FROST: *Versuri.* Traducere și cuvânt înainte de Victor Felea. /București/, Editura Tineretului, 1969 (Cele mai frumoase poezii, 109). * /Versuri/ în *Antologia poeziei americane.*

Scanned with OKEN Scanner

INDICE ALFABETIC AL CURENTELOR, ȘCOLILOR, GRUPĂRILOR LITERAR-ARTISTICE SAU FILOZOFICE

Abstracționism, abstracționist, 25, 28, 30, 32, 51, 53, 56, 68, 111, 208
Action Painting, 48
Akmeism, 145, 258
„Anarhism poetic", 11
Avangarda, avangardism, avangardist, 10, 11, 12, 13, 23, 24, 25, 28, 40, 41, 67, 72, 73, 115, 145, 252, 257, 282, 286, 326, 327, 332

*

Baroc, 247, 327
Bauhaus, 34
Beat, 48, 49
Black Mountain, 48
Body Art, 47
Body language, 48, 49

*

Clasicism, 247
„Cobra", 47
Computer Art, 56, 57, 59, 60
Constructivism, constructivist, 25, 34, 35, 38, 73, 287
Cubism, cubist, 23, 26, 27, 28, 30, 48, 51, 55, 57, 58, 59, 60, 68, 72, 262, 274, 287
Cubo-futurism, 287

*

Dada, dadaism, dadaist, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 48, 49, 55, 57, 62, 68, 69, 203, 274
„Decadenți", 15, 251, 278
Der Blaue Reiter, 25
Die Brücke, 21, 22

*

Ermetism /Hermetism/, ermetist, 64, 297, 310, 311, 312
Existențialism, 92, 280, 301
Expresionism, expresionist, 14, 21, 22, 23, 25, 29, 30, 31, 32, 38, 53, 55, 58, 63, 70, 71, 92, 256, 268, 269, 274, 293, 315, 316

*

Futuris, futurist /vezi și viitorism, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 34, 35, 53, 55, 56, 57, 64, 68, 72, 111, 145, 247, 286, 287

*

„Generația pierdută", 11
Getualism, 48

*

Happening, 51—52
Hiperealism, 55, 60

*

Iluminism, 37
Imagism /anglo-saxon, american/, 146, 174, 234, 235, 262, 273
Imagism /rus/, 146
Impresionism, impresionist, 26, 31, 92, 263, 269
Instrumentalism, 15, 251

Scanned with OKEN Scanner

Integralism, 35, 38, 39
Intuiţionism, 24

*

Land Art, 52
L.E.F. /Frontul de stânga al artelor/, 287

*

Modernism, modernist, 37, 58, 73, 110, 124, 173, 223, 252, 257, 258, 282, 319, 333

*

Naturalism, naturalist, 15, 31, 111, 213
Negritude, 63, 317, 318, 319
Neoclasicism, 263
Nonfigurativ(á) /artá/, 46
Noua criticá /New Criticism/, 170

*

Onirism /oniric/, 13, 266, 306
Orfism, 28

*

Parnasianism, parnasian, 14, 15 16, 17, 76, 125, 159, 194, 196, 212, 213, 226, 236, 253, 262
Pictopoezie, 38
Pleiada, 164
Poeţii lacurilor /Şcoala lakistă/, 229, 262
Pop Art, 53, 71, 73, 261
Pragmatism, 24
Prerafaeliţi /englezi/, 249, 273
Preromantism, 37, 216
Productivism, 34, 286
Protoexpresionism, 47
Protocubism 273
Postmodernism, postmodern, 58, 59, 67

*

Raionism, 28, 286
Realism, 37, 316
Realism /de avangardá/, 34
Renaşterea, 263, 264, 322, 332
„Renaşterea de la 1913", 239
Romantism, romantic, 37, 82, 113, 125, 213, 214, 226, 230, 231, 232, 238, 247, 252, 260, 264, 293, 315, 316
Simbolism, simbolist, 5, 10, 12—18, 37, 76, 80, 87, 101, 102, 106, 111, 112, 114, 125, 150. 158, 172, 206, 225, 226, 228, 229, 230, 236, 245, 246, 247, 249, 251, 253, 256, 258, 272, 273, 276, 277, 278, 287
Sintetism, 38
Suprarealism, suprarealist, 12, 13, 22, 23, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 52, 54, 55, 57, 58, 60, 62, 65, 69, 71, 72, 73, 76, 92, 111, 145, 172, 203, 208, 252, 284, 286, 306, 307, 313, 315, 316, 321, 322, 323, 325,
Suprematism, 25, 28, 286

*

„Şcoala de la New York", 48

*

Tel Quel, 59

*

Viitorism, 35
Vorticism, 28, 262 263

Scanned with OKEN Scanner

SUMAR

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI 5

I

TABEL CRONOLOGIC. POEȚI ȘI CREAȚII ALE LOR. CURENTE LITERAR-ARTISTICE 9

II

INSEMNĂRI ÎN MARGINEA UNOR POEME MODERNE 67

VELIERUL BEAT /Le bateau ivre/ de Arthur RIMBAUD 69

LACUSTRĂ de George BACOVIA 82

AMINTIRE /Erinnerung/ de Rainer Maria RILKE. 92

PODUL MIRABEAU /Le pont Mirabeau/ de Guillaume APOLLINAIRE . . 101

BELȘUG de Tudor ARGHEZI 108

EU NU STRIVESC COROLA DE MINUNI A LUMII de Lucian BLAGA . . 121

SUNT ULTIMUL POET AL SATULUI /Ia paslednii paăt derevni/ de Serghei ESENIN 130

CIMITIRUL MARIN /Le Cimetière marin/ de Paul VALERY 136

TĂRĂMUL PUSTIU /The Waste Land/ de Thomas Stearns ELIOT 152

ROMANȚĂ SOMNAMBULĂ /Romance sonámbulo/ de Federico Garcia LORCA 165

DIN CEAS, DEDUS ADÂNCUL... de Ion BARBU 175

LIBERTATE /Liberté/ de Paul ELUARD 182

III

50 DE LECTURI DIN OPERELE UNOR POEȚI MODERNI. MICROANTOLOGIE CRITICĂ 191

* Charles BAUDELAIRE (Paul Valéry și Marcel Raymond) 193

* Stéphane MALLARMÉ (Marcel Raymond) 196

* Arthur RIMBAUD (Jean-Pierre Richard) 199

* Rabindranath TAGORE (Zoe Dumitrescu-Buşulenga) 201

* Constantin KAVAFIS (C. Th. Dimaris) 202

* William Butler YEATS (John Bayley) 204

* Edgar Lee MASTERS — S.U.A. 207

* Carl SANDBURG (Dan Grigorescu) 208

* Paul VALÉRY (T. S. Eliot, Jules Supervielle și N. I. Popa) 210

* Robert FROST (A. E. Baconsky) 212

* Rainer Maria RILKE (Edgar Papu) 213

Scanned with OKEN Scanner

* ADY Endre (Szemler Ferenc) 216
* Guillaume APOLLINAIRE (André Billy) 218
* Aleksandr BLOK (Dan Grigorescu) 219
* Tudor ARGHEZI (Şerban Cioculescu) 222
* George BACOVIA (Mihail Petroveanu) 226
* Juan Ramon JIMÉNEZ (Andrei Ionescu) 228
* Umberto SABA (Edgar Papu) 230
* William Carlos WILLIAMS (Dan Grigorescu) 231
* Ezra POUND (Ştefan Stoenescu) 232
* Gottfried BENN (Fritz Martini) 235
* Georg TRAKL (Petre Stoica) 236
* Saint-John PERSE (Roger Garaudy) 239
* Thomas Stearns ELIOT (Serge Fauchereau) 242
* Giuseppe UNGARETTI (Eugenio Montale şi Carlo Bo) 245
* Gabriela MISTRAL (Francisc Păcurariu) 248
* Boris PASTERNAK (Al. Pintescu) 249
* César VALLEJO (Mario Bendetti şi Oana Pătraşcu) 252
* Jorge GUILLÉN (Carlos Bousoño şi Ştefan Augustin Doinaş) 254
* Vladimr MAIAKOVSKI (Ion Vasile Şerban) 256
* Serghei ESENIN (Lucian Raicu) 258
* Paul ÉLUARD (Pierre de Boisdeffre) 260
* Lucian BLAGA (Ion Pop) 262
* Ion BARBU (Nicolae Manolescu) 265
* Eugenio MONTALE (Florin Chiriţescu) 268
* Federico Garcia LORCA (Darie Novăceanu) 271
* Vicente ALEIXANDRE — portret în oglindă 274
* Vitezslav NEZVAL (A. E. Baconsky) 276
* Ghiorghios SEFERIS (Victor Ivanovici) 277
* Salvatore QUASIMODO (Dragoş Vrânceanu) 279
* Rafael ALBERTI (Francisc Păcurariu) 281
* Nicolás GUILLÉN (Andrei Ionescu) 284
* Pablo NERUDA (Andrei Ionescu) 285
* Léopold Sédar SENGHOR (Janheinz Jahn) 287
* Wystan Hugh AUDEN (Ştefan Stoenescu) 289
* Odysseas ELYTIS (Kimon Friar şi Lia Brad) 291
* Czeslaw MILOSZ — despre poezia sa 295
* Octavio PAZ (Paul Alexandru Georgescu) 299
* Vasko POPA (Marin Sorescu) 301
* Iosif BRODSKI (Alexandru Ivănescu) 302

Bibliografie selectivă 304
Indice alfabetic al scrierilor literare 311
Indice alfabetic al curentelor, şcolilor, grupărilor literar-artistice sau filozofice 324

Scanned with OKEN Scanner

Plan : 7747. Bun de tipar : 20.V.1996
Coli de tipar : 20,50.

Tiparul executat la :
Imprimeria „OLTENIA“
Comanda 152

Scanned with OKEN Scanner

IERONIM TĂTARU – absolvent al Facultății de Filologie – Universitatea București; profesor, în prezent, predă literatura universală la Liceul Teoretic „I.L.Caragiale" din Ploiești și literatura comparată la Universitatea din același oraș; președinte al Fundației „I.L.Caragiale"; colaborări la „Luceafărul", „Contemporanul", „România literară", „Limbă și literatură", „Revista de pedagogie", „Tribuna școlii" ș.a. și, frecvent, la periodicele ploieștene; autor al mai multor studii și articole literare apărute în volume colective.

Volume: *Poetică și stilistică. Metode, concepte*, 1966, Casa Corpului Didactic Prahova; *Din lirica modernă*, Ploiești, 1982; *Comentarii stilistice și literare*, București, E.D.P., 1983; *Modalități de analiză a textului literar* (în colaborare cu Elena Cristina Tătaru), București, E.D.P., 1992; coautor al *Crestomației de literatură universală*, București, E.D.P., 1983; ed. a II-a, București, Editura Diacon Coresi, 1993; colaborator al lucrării colective *Metodica predării limbii și literaturii române în liceu*, București, E.D.P., 1983.

ISBN 973-30-4664-7

Lei 10 000

Scanned with OKEN Scanner

IERONIM TĂTARU – absolvent al Facultății de Filologie – Universitatea Bucureşti; profesor; în prezent, predă literatura universală la Liceul Teoretic „I.L.Caragiale“ din Ploieşti şi literatura comparată la Universitatea din acelaşi oraş; preşedinte al Fundației „I.L.Caragiale“; colaborări la „Luceafărul“, „Contemporanul“, „România literară“, „Limbă şi literatură“, „Revista de pedagogie“, „Tribuna şcolii“ ş.a. şi, frecvent, la periodicele ploieştene; autor al mai multor studii şi articole literare apărute în volume colective.

Volume: *Poetică şi stilistică. Metode, concepte*, 1966, Casa Corpului Didactic Prahova; *Din lirica modernă*, Ploieşti, 1982; *Comentarii stilistice şi literare*, Bucureşti, E.D.P., 1983; *Modalități de analiză a textului literar* (în colaborare cu Elena Cristina Tătaru), Bucureşti, E.D.P., 1992; coautor al *Crestomației de literatură universală*, Bucureşti, E.D.P., 1983; ed. a II-a, Bucureşti, Editura Diacon Coresi, 1993; colaborator al lucrării colective *Metodica predării limbii şi literaturii române în liceu*, Bucureşti, E.D.P., 1983.

ISBN 973-30-4664-7

Lei 10 000

Scanned with OKEN Scanner